

695
mayo 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Hugo Mujica
Félix Grande

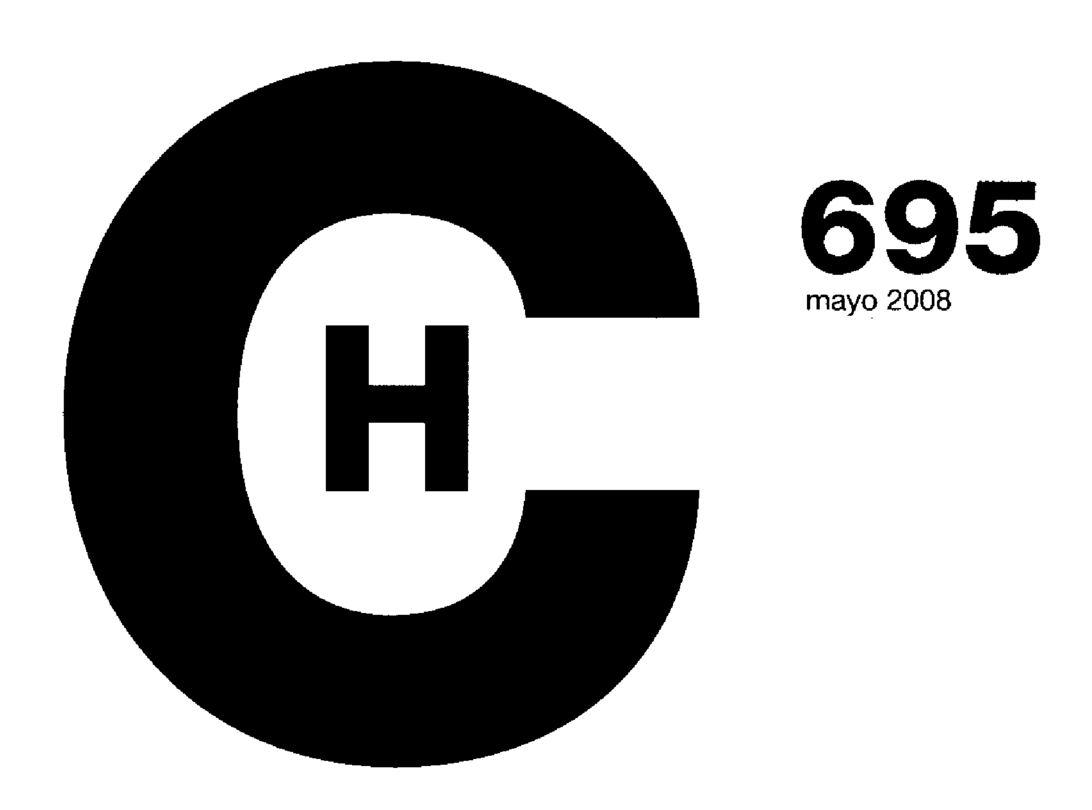
Creación
Andrés Sánchez Robayna

Punto de vista
Luis Bagué Quilez
Araceli Iravedra

Entrevista con
Juan Gelman

Ilustraciones de Francisco Solé

Agencia Española de Cooperación Internacional



695
mayo 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximiliano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

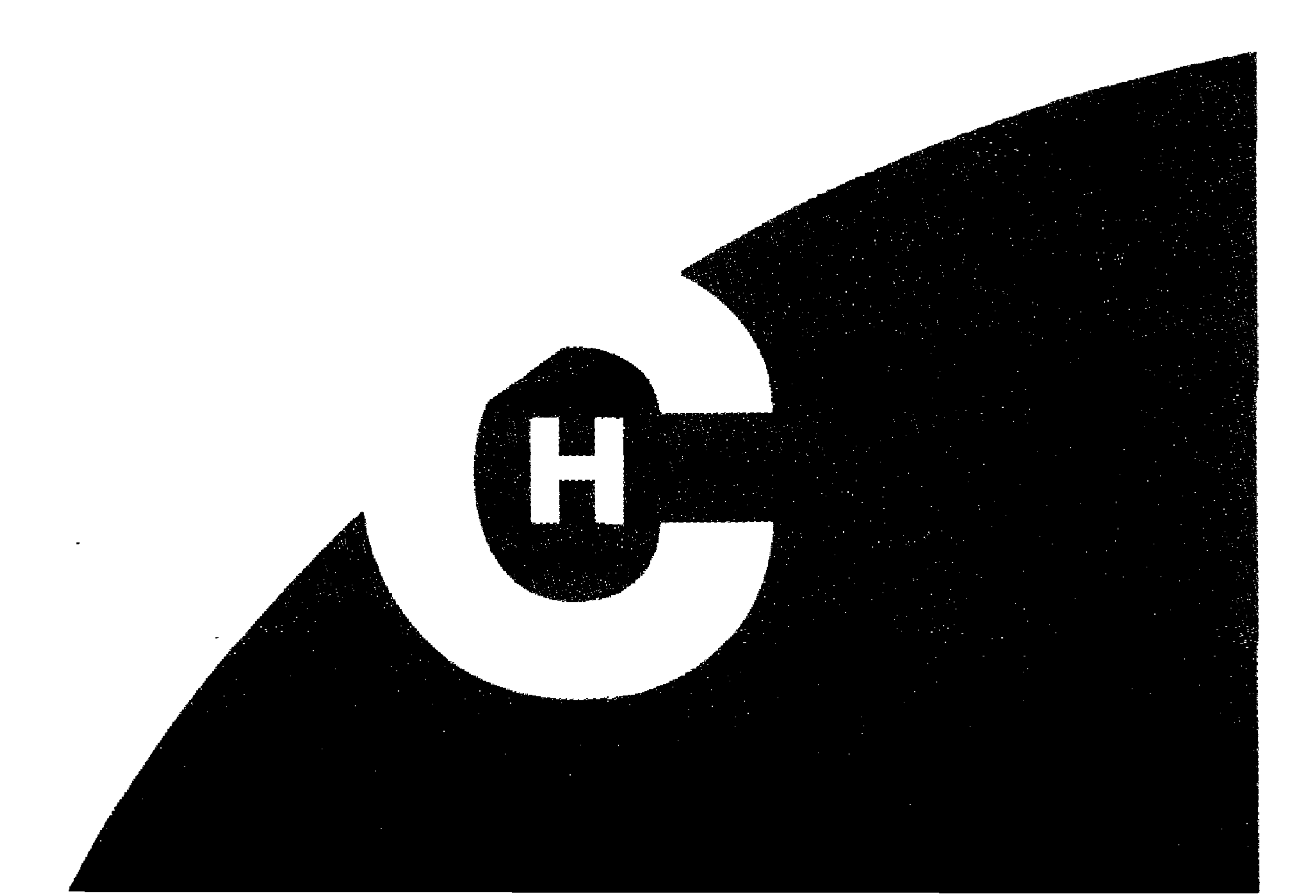
Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-08-003-8
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
Hiapánica de la AECIO

695 Índice

Editorial

Benjamín Prado

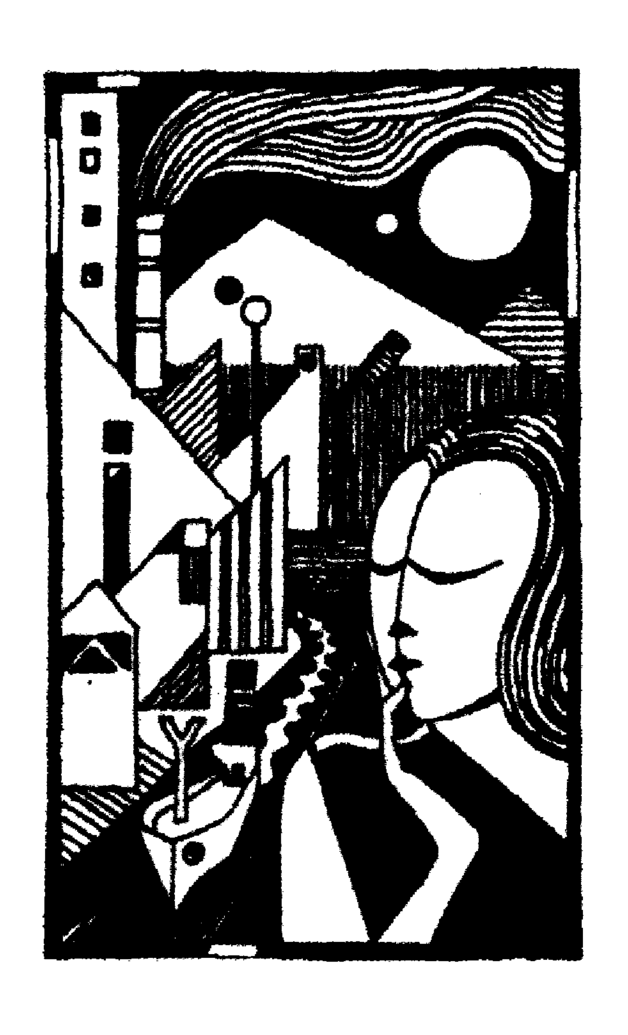
T. S. Eliot hizo correr el rumor de que abril es el mes más cruel, pero a nosotros nos perece que lo es enero, que se llevó Ángel González. Nosotros somos Los Viudos de Ángel, según suele repetir Joaquín Sabina, con quien acabo de hacer una especie de gira poética por varias ciudades que se parecieron unas a otras en el aspecto de las salas donde íbamos a leer: todas estaban abarrotadas, con gente por los pasillos y muchas personas que se habían quedado sin sitio esperando a la entrada. Seguramente hay una lectura de ese fenómeno que va más allá de la comparación entre fama de una estrella de la música y la de un escritor, porque bastaba con estar allí, en lugares tan distintos entre sí como Pamplona, Málaga, Sevilla o, antes, en Valencia, Madrid o Murcia, para ver que el público que llenaba esos lugares no estaba allí para ver a Sabina, sino para oír lo que dicen sus poemas. Y los escuchaban, los suyos y los míos, con una atención tan intensa que, si uno no hacía una interpretación superficial del fenómeno, lo que se celebraba en esos momentos era la fiesta del lenguaje, el poder de la literatura para expresar emociones e ideas y para proporcionar placer intelectual y, en algunos casos, hasta físico. Es decir, todo lo contrario de lo que suelen repetir los agoreros, quienes aseguran que los libros van a desaparecer y que la cultura es algo super-



fluo o, como máximo, una actividad decorativa. Desde luego, no daba la impresión de serlo para quienes estaban en esos recitales, porque mientras transcurría el espectáculo parecía que lo que allí se estaba diciendo les importaba y, al finalizar, en el momento en que se acercaban a pedir una dedicatoria, su aspecto era el de mujeres y hombres felices. ¿Habrá a quien eso le parezca poco?

Tal vez sí, porque hubo algunos periodistas que hicieron notar en sus crónicas que esas lecturas parecían un concierto de rock y el recital, un espectáculo, con todos sus ingredientes característicos. Sin duda, lo fue, pero ¿eso lo degrada desde algún punto de vista? Recuerdo que mi maestro Rafael Alberti, a quien acompañé a cientos de lecturas, dentro y fuera de España, durante catorce años, siempre decía: «Si la gente se molesta en salir de casa y venir a verte, hay que lograr que se entretenga, que lo pase bien.» Y lo cierto es que él no era una estrella del rock pero sus recitales eran igual de multitudinarios, y los asistentes aplaudían a rabiar cada poema, y salían igual de las salas, con el rostro iluminado y un autógrafo en la primera página de un libro. Quizá se podría sacar de todo esto la conclusión de que un esfuerzo por parte de los escritores a la hora de intentar conectar con la otra mitad de sus obras, que son sus lectores, conseguiría que la poesía fuera menos minoritaria, que lograra echar en su red a más ciudadanos. Un esfuerzo por dentro y por fuera de sus poemas.

Naturalmente, por fortuna no hay ni una sóla clase de poesía ni un solo modo de leerla, y no hay más que irse al extremo contrario y sentarse a oír a Juan Gelman, que lee sus poemas en un tono monocorde, en voz baja y sin hacer la más mínima concesión al espectáculo. El resultado es que el público que va a sus recitales también sale de ellas hechizado. Ocurrió en esta casa, en la sede de la AECID, donde el último premio Cervantes presentó su último poemario, Mundar, con una lectura que celebraba el Día Mundial del Libro y los Derechos de Autor y que fascinó a los muchos asistentes al acto. En realidad, también hay algo teatral en el modo conciso de leer de Gelman y quizá ésa sea la clave de su éxito. En resumen, que la poesía puede volverse más visible sin perder profundidad, siempre y cuando se ponga al alcance de la mano de los lectores. En mi opinión, merece la pena intentarlo. Por cierto, que Alberti, Gelman y Sabina parecen muy distintos, pero se parecen en lo básico: los tres son magníficos poetas. Quien lo probó lo sabe, como dice el clásico




El oficio
de escribir



Dictadura y democracia: tres décadas de poesía argentina

Hugo Mujica

EL POETA HUGO MUJICA REPASA ALGUNOS ASPECTOS DE LAS TENDENCIAS POÉTICAS ARGENTINAS DE LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS, Y AFIRMA QUE SI TODO POETA LO ES DE SU TIEMPO, HA DE TRASCENDERLO PARA SER DE VERDAD POETA.

Quizás la poesía sea una de esas cosas que preservan un extraño privilegio, el privilegio de su exclusión; una de esas cosas que aún ostentan el estar fuera de la lógica del mercado, es decir, fuera de haber sido reducida a mercadería, de realizarse vendiéndose. También, y esa es su fuerza, es una de las últimas cosas que se ha sustraído a lo que precede esa misma lógica utilitaria: la racionalización; quizá por eso, porque no pretenda justificarse frente al tribunal de la razón operativa, siga siendo lo que es: gratuidad, celebración.

Los movimientos artísticos, esas formas del crear, que nos precedieron en el tiempo, murieron, casi inevitablemente, de ironía; todos, o casi todos, terminaron parodiándose a sí mismos; murieron de asfixia, de repetición. Tomé como consigna de estas páginas: «30 años de poesía argentina», es un recorte, un mero recorte, injusto, como todo recorte, necesario, dado que queremos hablar. Injustamente, y recortando, voy a tratar de decir

algo sobre las tres principales estéticas que dominaron –medios *dixit* o gracias al *dixit* de los medios– estas tres últimas décadas, las que van desde la dictadura argentina de 1976 hasta casi nuestros días.

1

Hacia mediados de la década de los setenta emerge una de las cofradías poéticas más amalgamadas en sí de la literatura argentina, la del *neorromanticismo*. Declaraba, desde el inicio, su filiación con el romanticismo alemán y el surrealismo, tanto el surrealismo francés como el de su versión local, el de los poetas Enrique Molina y Olga Orozco.

Nuestro paisaje político de entonces, como el del romanticismo o el de la mística, era la noche, pero una noche sin alba ni trascendencia, como la de una cárcel. Quizá la mayor noche de nuestra historia, la de dictadura militar autollamada «Proceso de reorganización nacional», la que empezamos llamando «golpe», otro de los tantos golpes, y terminó demostrándose que no era un golpe sino un genocidio; noche y desaparición de la democracia, de los derechos, de la verdad... desaparición de vidas, miles, miles de sueños.

La poesía, su lenguaje, buscó la otra noche, otro *Reino*, no como evasión sino como salvación lírica, como habitar poético, diría Hölderlin, aunque el habitar haya sido un destierro abrazado. Eran años tan negros que buscar la belleza era una rebelión, era encender la noche.

«Último Reino» aparece en octubre de 1979. Fue la síntesis y el encuentro entre dos grupos: «Nosferatu», que se congregaba en torno a Mario Morales, y «El sonido y la furia», que incluía a Víctor Redondo y Susana Villalba entre otros poetas afines al planteo neorromántico que desde antes de la publicación los había reunido.

«Ser romántico –escribió Novalis– es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el brillo de lo infinito». «Último Reino» no nombra a una delimitada geografía sino que es el nombre de una nostalgia. Nos-

talgia, anhelo, añoranza de un reino que fue el último en que la poesía era religión y por ende salvación: la cosmovisión del romanticismo alemán del siglo XIX; sin duda el momento de mayor apuesta, ya en la modernidad, por otro destino que el que terminó siendo el nuestro, el de la reducción del pensar al calcular, del ser al usar, del vivir al funcionar. El romanticismo fue el intento de resistir al avance de la razón utilitaria, la razón instrumental, la desacralización primero religiosa y después humana. Más que una estética, fue una crisis.

«Último Reino» explicitó su filiación y su continuidad con esa época dorada, dorada en su deseo, nocturna en su imaginario, ya que, ellos mismos, fieles a la cosmogonía órfica, aceptaron que en el principio fue la noche. La noche, dice la misma mitología, es madre de todo y, para ellos, la noche no es no ver, es ver la noche: soñar, preñarse. El que la ve, no tiene una visión, se transforma en vidente, es quien entonces sabe que ningún dios es mediodía. Los sueños, en el neorromanticimo, serán lugares privilegiados de revelación, revelación y transformación: el que sueña ya no despierta en el mismo lugar, ni lo mismo es igual al abrir los ojos.

Esa misma noche les dará a su poética un cierto tono umbrío, un cierto hermetismo, no complaciente de sí sino necesario, como cuando aquello de lo que se habla no es lo que delimita la claridad solar, no es lo que legitima la dogmática positivista, sino que son esas zonas de la realidad y la subjetividad donde no reinan los límites de la razón –que es la razón de los límites– sino los claroscuros de la profundidad, la penumbra de lo hondo, los bordes temblorosos de lo naciente.

Subjetividad, a la vez y netamente, romántica, es decir, infinita; no en sí sino por ser parte, por participar de la infinitud, por no agotarse en sí. Subjetividad, infinita, por no sujetarse a sí misma, por ser esa hendidura, esa vigilia de la carne que aún algunos llamamos «alma» y, llamándola así, se la reconoce y testimonia sagrada.

Ese fue el clima neorromántico, el del rechazo de una existencia, una literatura, donde la magia y el misterio aparecían expulsados, donde la vertical azul de lo sagrado parecía desterrada. Pero fue un rechazo poético no político, es decir, en la palabra que obra, en la poiesis que acontece abriendo en la trama de cualquier

sistema una alternativa, una obra, un inicio. Es decir, fue una profesión de fe. Un credo.

En el atanor de la noche y sus sueños, como atanor alquímico y purificador, se depuraban las palabras. Lejos de todo coloquialismo y de toda vulgaridad, de toda palabra como moneda de cambio, la palabra romántica u órfica obra lo que dice, es palabra eficaz, y lo es por no ser propia: es don. El neorromántico fue el último movimiento que sintió la palabra como donación, donada a ellos y por ellos dada, llamaron a la «inspiración» inspiración, o más que llamarla la agradecieron esperándola. La palabra era en primer lugar revelación, no de lo que es, sino de lo que busca ser, de lo que esa palabra misma busca crear, no era la palabra por la palabra, sino la que existe sólo en función de la realidad que ella crea y a la cual escapa, es decir, no la palabra sino el Verbo. Palabra que más que ser leída busca ser escuchada: musical más que conceptual, poemas largos, larguísimos, solemnes, con repeticiones, exclamaciones, mayúsculas... casi cánticos monocordes, mantras, letanías, cantilenas.

Poesía lírica, dicha, siempre, con el pecho henchido, poesía diría, que se rebasa, poesía en vilo de sí. Poesía inspirada y aspirante: abierta. Aspirando siempre hacia lo trascendente: el dios o los dioses, la noche o la ausencia.

El mundo neorromántico fue un recorte de sentido en la prosa de la realidad, el Último Reino delimitó una nítida cartografía, en ella no entraba lo que ya es sino lo que aspira por ser, lo que debe ser, no en el sentido moral sino en el sentido imaginario: se trataba de crear, y, sobre todo y como a priori, de imaginar: imaginar para elevar, para ensanchar o abismar. La imaginación es, en esta estética, la causa eficiente, la fuerza motriz, en ella y no en la voluntad de poder está el poder de transfigurar la realidad, el de traer a la presencia al ser que llega haciendo ser, dándose a decir. Imaginación en el sentido fuerte de la palabra, ese sentido que hizo que desde ella se levanten catedrales de pesadas piedras tan reales como los puentes o los rascacielos calculados por la razón.

El territorio, su reino, era el de una sola orilla: la interior, la trascendente. La otra, la exterior, la cotidiana, era la que iría ocupando, en las poéticas posteriores, la casi totalidad del territorio literario, también el psíquico y el histórico.

2

«Lo que dicen las palabras no dura. Duran las palabras. Porque las palabras son siempre las mismas y lo que dicen no es nunca lo mismo», son palabras, maravillosas palabras, de Antonio Porchia, valga aquí de pórtico.

El movimiento llamado *neobarroco*, que despunta en la década de los 80, deriva de la ebullición verbal del cubano José Lezama Lima, tan exuberante en su decir como en su contextura física. Severo Sarduy, otro cubano, configuró más que nada el aspecto teórico y, en Néstor Perlongher, el neobarroco se concreta «neobarroso», se hace nuestro, se hace un barroco «cuerpo a tierra», tierra de aquí.

Si el neobarroco o neobarroso tiene un lugar, una geografía, un topos, ese es el lenguaje, la palabra como carnadura; la palabra, diríamos, como el lugar donde, sin solemnidades pero con respeto por ella, volvemos a jugar, a ilusionarnos, a reír, no de ellas sino en ellas y con ellas. Palabras –fiel al barroco arquitectónico– sobrecargadas aunque no pesadas, se enredan entre ellas, bailan o marchan erráticamente sin ir hacia ningún lugar, llegando, en ese juego, a sí mismas, saltando o enhebrándose sin trascender hacia ningún lugar, pero sin detenerse, tampoco, en ninguna fijeza, sin coagularse en ninguna verdad ni cristalizarse en ningún significado.

Significantes sin significado, verbalidad sin sustantividad, el sentido, no buscado pero inevitable, está, como en la mística cabalística, en el constante desplazamiento, en la errancia, pero aquí, sin origen ni destino, lejos de ser exilio es constante llegada. La ausencia del significante no es ausencia, en esta estética, es espacio para de juego, abertura de la diferencia.

Si su filiación es, dijimos ya, caribeña, también trasuntan lecturas del psicoanálisis, así como aparecen vestigios de la incontinencia derridiana o del rizoma que nos dibujó Deleuze y que parece ser la figura que más roza esta estética, o la que esta estética del desplazamiento configura como movimiento.

Las palabras, terminemos, pierden su pesadez, no su valor, son cuidadas, elegidas, si bien se llaman unas a las otras y parecen escapárseles al poeta, este se cuida bien de no dejarlas ir, es todo

lo que tiene, todo lo que tiene para decirse... y no está dispuesto a callarse *él*.

3

El que llegó a llamarse *objetivismo* es una estética que se configura en torno al «Diario de Poesía», un paradójico «diario» trimestral que buscó, y logró, ganar la calle, dar visibilidad a la poesía a través de su publicación. Daniel Samoilovich, poeta él mismo, inicia y continúa dirigiéndola desde 1987, fecha en que comenzó su publicación. Su inspiración llega de poetas norteamericanos, William Carlos Williams y W. H. Auden, así como de algunos argentinos, sobre todo Joaquín Giannuzzi, Alberto Girri y Leonidas Lamborguini.

El mitológico Anteo fue un dios invencible, invulnerable mientras tocara la tierra, Gea, su madre, pero otro dios, Herácles, lo venció sosteniéndolo alzado, asfixiándolo por exceso de aire, por falta de tierra, de lo nutricio. Como un eco poético, o una tardía respuesta al llamado a «volver a las cosas mismas» con el que la fenomenología invitaba al pensamiento filosófico a que regrese al «mundo de la vida», al mundo desde donde se había abstraído hasta el punto de olvidar la tierra, el arraigo del pensamiento, la tierra en la que todo pensamiento se fecunda.

La poesía que suele llamarse objetivista es la que intentó este regreso a las cosas, a las cosas y a la confianza en que las palabras son aptas, bastante aunque no perfectas, para nombrarlas, para captarlas. Tanto el «logos» helénico como el «dâbar» hebreo, confirman esta identidad; identidad cada vez más cuestionada de la tácita alianza logocéntrica en la que se basa Occidente: ser y decir son lo mismo, las cosas y su nombre coinciden.

Esta renovada confianza permite al poeta ser más un testigo, testimoniar lo que su mirada recorta en medio de la existencia, de la realidad, que, digamos, ser un hacedor de ella; le permite, diríamos, diluirse, ceder su lugar. No en vano la segunda gran divisa –divisa y condición de posibilidad– de la fenomenología es la «*epojé*», es decir, el poner entre paréntesis al «yo» de quien ejerce el acto o el intento de conocer algo, el de soslayar la subjetividad

para que se manifieste –libremente y liberada–, la objetividad, para que deje de serla.

«El río de mi aldea –confiesa Pessoa– no hace pensar en nada. Quien está junto a él sólo está junto a él.» Metafísica –más allá de la física– se llamó a la sospecha de que el ser desborda su aparecer, aquí no hay ninguna sospecha, salvo sospechar de cualquier más allá: la cosa está ahí, hay, por tanto no hay nada que agregar, basta nombrarla, nombrar sin abstraer, prolongar, casi sin juzgar. La realidad –está es su pobreza y esta su riqueza– se agota en el aparecer, su inmanencia es todo su ser, no hay que buscar más, hay que nombrar, ratificar.

Para el objetivismo no existe ni un sistema axiológico ni una tabla de valores, éticos o míticos, que se eleve –como el mundo de las «ideas» platónicas o las tablas del «decálogo» bajado de lo alto del Monte Sinaí–, que se eleve, decía, o se oponga a la realidad y con el cual medir, evaluar o contrastarla. Las cosas son «tal» como son y, entrecomillo, porque lo refiero a la «talidad» – *tathata*– concepto budista, zen en particular, que aspira a la «experiencia pura», un conocimiento, no diría «objetivo» ya que eso supondría que hay «sujeto» que enfrenta al objeto, sino un conocer sin dominar, sin encuadrar la cosa conocida en un sistema de utilidades, de preconceptos o incluso una estético, un conocer tal como la cosa se muestra desde sí. Se trata de la «presencia» de las cosas, no del presente de la captación, de la re-presentación. El intento, en fin, de conocer, no de re-conocer-se o espejarse en lo que se busca conocer, conocer o poetizar.

Podría decirse que el tono objetivista es un «moderato», un tono menor. Nada estridente, más fieles a la cercanía, a lo cotidiano, que a las grandes metáforas, a las totalizaciones, más inclinado a lo transitorio que en vilo hacia lo infinito o elevado. Esto mismo hace que en el lenguaje coloquial y hasta prosaico, sea el lenguaje que se co-responde a esta poética. Estética fiel, diríamos, a lo que las manos tocan más que a lo que la visión anhela; fiel, finalmente, a lo que en las palabras cabe.

Termino este párrafo con una cita de un libro de Clarice Lispector, que dentro de otro contexto y referencia, plasma perfectamente lo que acabo de pergeñar: «Sobre todo había aprendido ahora a aproximarse a las cosas sin vincularlas a su función. Pare-

cía ahora poder ver cómo serían las cosas y las personas antes de que les hubiésemos dado el sentido de nuestra esperanza humana o de nuestro dolor».

4

El paisaje político dentro del cual se expresaron tanto el neobarroco como el objetivismo había sido otro que el neorromántico: en el inicio de los ochenta la dictadura perdía fuerza, el regreso de la democracia despuntaba. La dictadura militar se fue de la misma manera que entró: esta vez fue Malvinas, otra vez fue la misma muerte.

Eran años de euforia, sentíamos un nuevo inicio, hasta olvidamos el duelo, el pelear el dolor, creíamos haberlo superado, después, desde no hace tanto tuvimos que volverlo a mirar, a darnos cuenta de que el pasado no pasa hasta que no lo dejemos ser presente, que sigue mirándonos hasta que no lo miremos a los ojos.

La democracia, palabra fetiche de entonces, ya tenía un precio, el precio que le había puesto la dictadura: estaba casi devaluada a ser la administradora de la deuda externa, del colonialismo económico, de la dependencia, que habían dejado de herencia las dictaduras latinoamericanas de esas décadas. Era una democracia casi esclava, ya teníamos colonizados el inconsciente: la plata había dejado de ser un medio, ahora era una medida, «la» medida. La plata era la medida, la usura su ley.

Los años siguientes, las década de los noventa, serían los del apogeo de esta iniciativa, sería, como metáfora y realidad, la época del «uno a uno», el dólar siempre igual, la devaluación, la variante de cambio, fue el salario, los derechos sociales… la dignidad humana, ese nombre en democracia para los derechos humanos, esa otra pérdida. La economía ya era claustrofobia, el economicismo el nuevo fundamentalismo occidental. El discurso único.

La corrupción se exhibía: demostraba el poder. La miseria argentina, la desocupación, la pobreza, demostraba al capitalismo salvaje. También aquí había que pagar, no con vidas, sí devaluando el vivir a sobrevivir. También aquí, en diferentes grados –es decir culpabilidad– todos tuvimos y fuimos parte, en la dictadura

tal vez nos pudo el miedo o el instinto de conservación, aquí la ambición. Lo uno y lo otro nos mutiló. De personas pasamos a ser individuos.

5

Fausto –nos cuenta el *Fausto*– vendió su alma al diablo y con eso compró esa obra maestra que es ese mismo Fausto. Muchos, muchos otros la vendieron antes y después, pero no supieron comprar más que cosas, a veces premios o prestigios, otros apenas seguridades... Digo, no se trata de emborracharse y cantarle al vino como el mítico Li Po, se trata de haber sido él, se trata de su obra, su creación. Borrachos hubo muchos y habrá siempre, pero siempre sobrarán, los manicomios están llenos, pero muy, muy raramente hay un Van Gogh quemado por sus soles o un Jacobo Fichman perdido en la poesía por negarse a caber en la razón. Tampoco es cuestión de la pertenencia a tal o cual escuela o a qué estética se adhiere, se trata qué se hace en ella, se trata de la propia obra, no de su lugar, se trata de crear, no de poder o aparecer.

He buscado, en esta primera parte, hacer un vuelo sobre las tres estéticas predominante en estos treinta años, esto siempre, dentro de «la historia oficial», a la que, si se tiene más espacio, se le suelen agregar, de paso, grupos o publicaciones como *Xul* –espacio del concretismo, la experimentación y la vanguardia–; *La danza del ratón*, –expresión del compromiso, lo cotidiano, coloquial e inmediato– o *Tsétsé* –con su estética de las fronteras la llamaría yo–. Pero no apunto al revisionismo sino el rescate, al menos aquí. Por eso busqué plantearlas en su «pureza», es decir, en sus intrínsecas posibilidades, en su idealidad; podríamos, a párrafo siguiente, simplemente señalar, también de paso y para no pecar de ingenuidad, sus sombras.

El neorromanticismo, tan plagado de exclamaciones como «¡Oh!», bien solía o suele caer en un desencantado «¡Ah!», como un Ícaro vencido, cuando la exclamación no partió de una verdadera subjetividad abierta a la trascendencia de sí, a su propio abismo, cuando en verdad no es la aspiración hacia lo Otro sino hacia

un espejismo, un reflejo de sí. Cuando la subjetividad del poeta, primeramente, no trascendió su propia autoría sobre sí.

El neobarroco, en su acusada deriva verbal, bien puede empantanarse en un estéril juego de ecos y reflejos de nadie, y de tanto hacer hablar a las palabras no dejen en ellas nada para escuchar.

«El ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto», nos enseñó Foucauld. El objetivismo, finalmente, puede muy bien presentarnos la realidad, las cosas, eso tal cual es, pero no seamos ingenuos, cuando lo comparé con la tathata búdica, pensaba en aquellos, los Tathagata, los que ven sin mirarse, que les suele tomar la vida entera llegar a ese desaparecer de sí que abre el espacio para el aparecer de lo real, es que lo que solemos tener delante no es lo cercano sino lo habitual, lo acostumbrado, y lo que solemos llamar «cosa» no es la «cosa» sino la «mercancía», el útil o la herramienta, desechos del mundo alienado y alienante que el mercado construyó. Después de todo, lo «real» es lo que Lacan llama «lo imposible», ese mismo real que Wittgenstein nos dice que «lo que se muestra a sí mismo: es lo místico», pero ello es, agrega, «lo inexpresable».

Las cosas son tal como son, son su acontecimiento de sí, sólo ante el asombro, no ante la sombra de la costumbre que las nombra con los nombres ya gastados por la repetición, consensuados por una estadística cada vez más limitada. Algo de ese asombro sin sombra de subjetividad, nos enseñan los haikus, esos breves poemas que no se leen, se los mira. Algo de eso nos dice, para volver a él, Porchia: «El rosal: lo has visto con infinidad de rosas, lo has visto con una sola rosa, lo has visto sin ninguna rosa. Y no lo has visto nunca con una rosa de más ni con una rosa de menos. Es que has visto el rosal.»

En verdad podríamos pensar estas tres estéticas como tres miradas, tres aberturas hacia la realidad. Mirar el neorromanticismo como el intento de nombrar la trascendencia, el anhelo o el deseo de una ausencia que no se llega a nombrar, la sustracción o el rehuso que lleva a escribir, a intentar retener. Mirar el objetivismo como la inmanencia que recorta su propio borde, que abraza su propia finitud; o la palabra, la que explora el neobarroco, como esa mediación que a veces se refleja a sí, como un eco se su propio decir, pero que otras veces es el lugar no del encuentro del cielo y

la tierra, pero si su humilde vecindad, su lugar no de identidad pero sí de posible encuentro, el sonoro espacio para que cada orilla susurre su llegar.

6

Un poeta es siempre hijo de su tiempo, pero nunca, si llega a ser único, si llega a serlo de verdad, debe morir encerrado, agotado en él. De esto que no se ciña a las cronologías ni se identifique o agote en estéticas o escuelas, ellas lo siguen a él, él ni siquiera las inicia. A veces sale de alguna de ellas, pero sale rompiendo, abriendo espacios, respirando, inaugurando una nueva cadencia. René Char no es mejor ni peor que Paul Celan, ni el Réquiem de Mozart es superior a un cuarteto de Schubert, ambos son incomparables, son, diría Kierkegaard, creadores que llegaron a esa privilegiada categoría de «lo único», de esos pocos poetas que no se explican por lo que los precedieron ni se justifica en lo que los que lo suceden, esos que crean su propia ley, que son su propio tiempo, que abren y llenan su propio espacio. Cada uno, cada obra, cada poema.

Tomemos, como metáfora y aprendizaje, de lo que llamaré una estética del silencio, al saludo japonés tradicional, cuando aún no era mera formalidad sino plena expresión ritual. Este ancestral gesto se estructura en tres movimientos, tres momentos: cuando dos personas se encuentran, ambas inclinan la cabeza, por un instante la detienen baja –la hunde en la nada y sumergido allí, donde él yo cotidiano no es, se desprende de ese ilusorio ego, de ese yo–, después vuelve a erguirse y mira a quien ya no está *frente* a él sino *ante* él, no enfrentado sino respetado, no frente a él sino abierto a él, recién entonces el menor espera que el mayor le dirija la palabra –escucha el que debe aprender a escuchar, el que escuchando aprende a responder– y, recién y finalmente, responde.

Hablar, cuando no hablamos desde la prisa de un sujeto urgido por decirse a sí, ilusorio dueño de su propia habla, es responder y, al responder, antecede primero el silencio, después la escucha. Que este gesto, este saludo ritual, se repita en cada encuentro implica que hay que aprenderlo cada vez, renovarlo en cada

encuentro, llevarlo a cada palabra, plasmarlo en cada poema. Sólo desde ese origen, desde ese silencio, cada palabra nace inicial, cada vez nombra la única vez.

Me atrevería a pensar que hay algo así como una «estética perenne»: la estética del silencio; no es vanguardia, menos aún estridencia o novedad, es más que milenaria, antigua, tan antigua que estaba allí, en todo lugar, antes, millones de años antes, si cabe hablar así, de que se articulen las palabras sobre la tierra. Es la estética, o simplemente el ser del silencio que a todas precede, el silencio que pide nuestro silencio para romper el suyo: en esa ruptura, en ella y desde esa hendidura, brota la palabra. Es la palabra.

En el silencio el silencio habla.

¿Qué dice el silencio?, dice lo que decimos, lo que poetizamos, lo que no hubiésemos sabido si no lo hubiéramos escrito, lo que no hubiéramos escrito sin el silencio no lo hubiese inspirado. El silencio pide nuestro callarnos, nuestra escucha, para darse a decir, para que lo digamos cuando escribimos, para que lo demos a escuchar a quien lea lo que llegamos a escribir.

Me repito, en el silencio el silencio habla: da la palabra, y, en la palabra, si es palabra poética, se da a escuchar. De nuevo llama, resuena en el lector.

Es la estética del silencio, es la menos escuchada, quizá porque no es nada fácil: pide el pudor de lo lento, la desnudez y la intemperie, el recogimiento y la solitaria espera que es escuchar, eso tanto más vasto que el mero oír. No está ni en las embriagadas alturas neorrománticas, ni en la terrena facticidad del objetivismo, ni siquiera está en las palabras con las que el neobarroco juega a jugar, todo eso está allí, en el silencio donde se las puede escuchar, es de allí desde donde las podemos nombrar. Todo lo otro es después, todo lo otro es el trueno, no el relámpago.

Después de todo, al nacer, no nacemos hablantes, nacemos oyentes, gracias a esa apertura originaria que es el escuchar, y a través de ella, recibimos el lenguaje de nuestra comunidad, el que nos humaniza, el que podremos hablar, en el que podremos decirnos; pero la escucha, no el habla, es mi ser inicial. Nací, dije, oyente: nací en silencio.

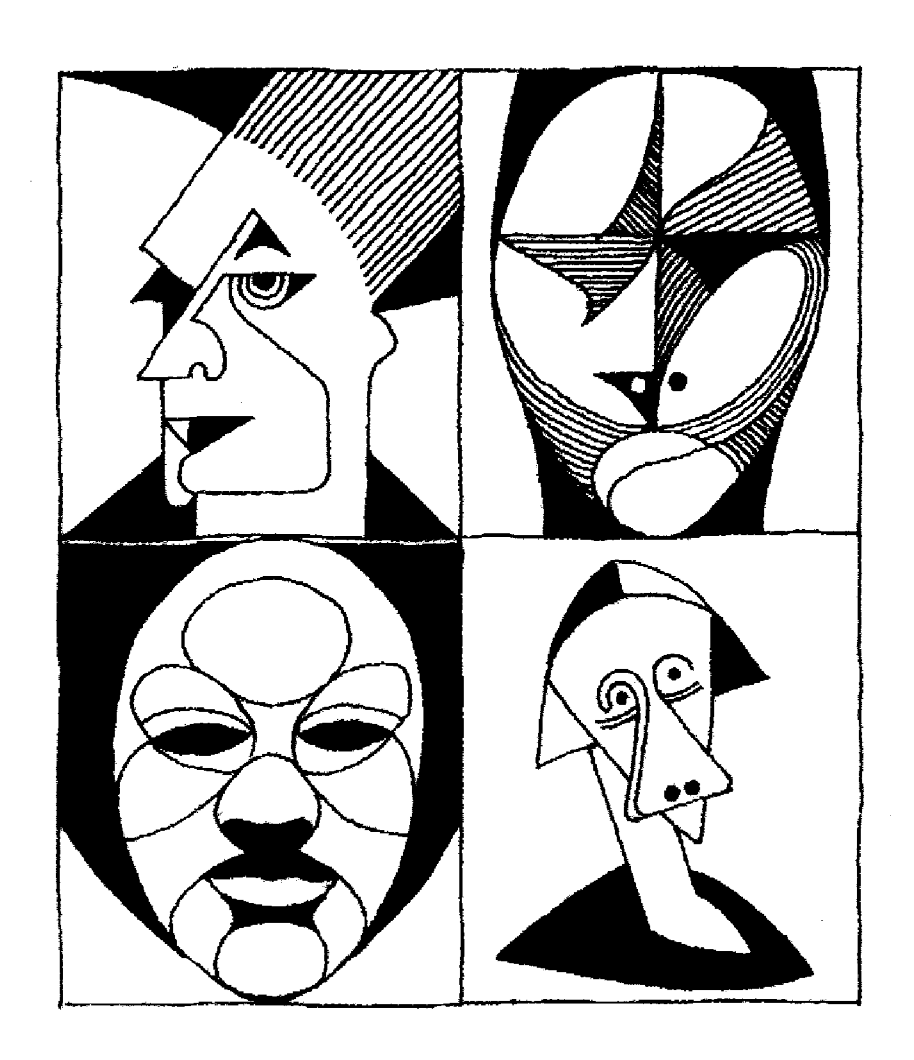
Creo, el poeta es quien que deja que el silencio hable, ese que encarna al silencio en la palabra, es decir, vuelve a esa escucha ini-

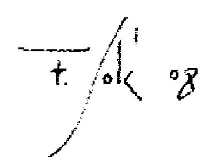
cial, después lo dice, lo inicia: le da voz, y allí después y recién, es tal o cual expresión, tal o cual tradición, tal o cual autor.

Dejarlo hablar, saber que el silencio es quien habla, es trascender toda poética, es trascenderse a sí.

Termino imitando al silencio: dando la palabra; cediéndosela a una poeta que me atrevo a llamar «única» porque lo es para mí, Olga Orozco, y el final de un poema suyo, «El resto era silencio»:

Denso como la noche, contra la noche muda me acosaba.
Y ya no había más. Éramos él y yo.
¿No fue entonces extraño que de pronto lo viera casi como al Escriba,
remoto, ensimismado, frente al papel desnudo,
con los ojos abiertos hacia su propio fuego sofocado
y la oreja tendida hacia el sermón del viento y el salmo de la nieve?
Había una sentencia en su página blanca,
un áspero dictado caído de lo alto hasta su mano:
«Y haz que sólo el silencio sea su palabra».





Un puñado de tierra*

Félix Grande

CON MOTIVO DE SU INGRESO EN LA REAL ACADEMIA HISPANOAMERICANA DE CIENCIAS, ARTES Y LETRAS, EL POETA FÉLIX GRANDE EVOCA EL VALOR DE LA AMISTAD AL RECORDAR A FERNANDO QUIÑONES BAJO LA ATMÓSFERA DEL FLAMENCO.

Quiero hablarles a ustedes de un puñadito de tierra hispanoamericana, pero he de comenzar por el principio. ¿Y cuál es el principio? ¿El día en que conocí a mi amigo, a mi hermano Fernandito Quiñones? ¿El día en que Fernando y yo nos fuimos de gira flamenca por varias ciudades de Marruecos, en el año mil novecientos setenta y dos, meses antes del siniestro bombardeo del Palacio de la Moneda? ¿El día en que conocí un prodigio comúnmente llamado Cádiz? No sé cómo empezó, de qué modo, por dónde: el pasado es una turbulencia emocional en donde los acontecimientos se mueven con sigilo para convertirse en recuerdos, y en donde los recuerdos se agolpan sedientos para salir a la plaza de las palabras a beber emoción y a compartirla... Recuerdo ahora súbitamente el título de una novela de Cesare Pavese: *El hermoso verano*. Empiezo, pues, por mencionar el más hermoso verano de mi vida.

En el verano de mil novecientos sesenta y tres Pilar Paz Pasamar era la mujer más guapa del mundo. Yo era entonces el hombre más dichoso del mundo, a causa de que el día treinta de mayo de ese mismo año me había casado con Francisca Aguirre. Paquita era la mujer más guapa del mundo. Paquita y yo conocimos a

* Discurso de ingreso en la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras. Leído el 23 de noviembre del año 2006.

Pilar Paz Pasamar y a su marido, Carlos, gracias a Fernando Quiñones. Por entonces hacía muy poco tiempo que Fernando Quiñones se había casado con Nadia Consolani. Nadia era la mujer más guapa del mundo.

Por entonces solíamos confraternizar en «Casa Farra», una taberna que estaba muy cerquita de la calle Preciados y en donde nos servían vino maravilloso, procedente de las bodegas de Vinués y Moreno, un vino gaditano que nos sabía a tres mil años de historia mediterránea y a un siglo y medio de flamenco. Y fue allí, en «Casa Farra», bebiendo un vino blanco que el propio Jesucristo hubiera seleccionado para las bodas de Canaán, donde Fernando Quiñones decidió que Paquita y yo conociéramos la ciudad que él más amaba en el mundo. Sabedor de que éramos pobres como las ratas, que no teníamos un duro, y que, en fin, para decirlo de una forma majestuosa, vivíamos instalados en el esplendor de la miseria, buenaventuranza que no tuvo que adivinar, porque era del dominio público, Fernando me miró con ojos resplandecientes de amistad y pronunció palabras mágicas: «Dile a Paquita que el mes que viene veraneáis en Cádiz». Fernando ya había platicado con Pilar Paz Pasamar, de manera que, a nuestra llegada, ella y Carlos nos acogieron en su casa: pensión completa, la habitación más coquetona de su casa de la calle Brasil, todo gratis, y a un tiro de piedra del mar... Ustedes ya lo saben: los poetas líricos podemos relatar con precisión cómo son los barrancos del infortunio y los desfiladeros de la calamidad, pero somos incapaces de referir los ingredientes de la dicha: aquel mes de verano la felicidad nos rodeó como un ejército de besos procedentes de la parte colorada del cosmos, se nos restregaba a la piel como un incienso afrodisíaco, se disolvió en la mar de Cádiz para que el agua milenaria nos untase en los poros el ungüento de la inmortalidad... No me voy por los cerros de Úbeda: Paquita y yo, aquel verano fuimos inmortales.

A veces me pregunto: si nuestro matrimonio no hubiese disfrutado en sus comienzos de la amistad de Fernando Quiñones, de la generosidad y la alegría de Carlos y Pilar, de las calles y de las plazas y de la mar y las gentes de Cádiz, del venerable drago que nos dejó embobados frente a la Facultad de Medicina.., ¿habríamos llegado a viejos queriéndonos con una obstinación ejemplar, y ahora ya sin testosteronas ni otros aditamentos, pero

dulcísima, desesperadamente? Cuarenta y tres años colmados han lamido el planeta, con esa caridad bovina con que el tiempo acaricia la indefensión de nuestra especie; cuarenta y nueve años han pasado desde el día en que Paquita y yo nos conocimos en el Aula Pequeña del Ateneo de Madrid; dentro de un año hará ya medio siglo que nos acompañamos en este camino misterioso que va de lo oscuro a lo oscuro... y, si Dios quiere, el año próximo vamos a celebrar nuestras bodas de oro casándonos de nuevo. Y la pregunta es ésta: ¿habríamos llegado a las proximidades de este segundo matrimonio sin la ciudad y sin la mar de Cádiz, sin la historia, sin el ritmo de Cádiz, sin el cante flamenco de esta tierra, sin Fernando, sin Nadia, sin el verano aquel que en nuestro calendario se llama Pilar Paz y su marido Carlos? Seguro que entre ustedes hay por lo menos un iconoclasta que en este instante está pensando: «Ese señor de la cabeza blanca exagera y está dándonos coba». Ya respondió Antonio Machado: «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio». ¡Es el misterio lo que estoy tratando de poner delante de vosotros! El poeta Pablo García Baena ha dicho con rotundo sigilo: «La poesía es precisión y misterio». No intento halagar ni envanecer a nadie: lo que trato de hacer es relatar con la mayor precisión que exista en mi imparcialidad que entre los mimbres que forman el misterio que a mí me ampara y a mí me pertenece hay uno, que tiembla todavía, que procede de la calle Brasil, número ocho, a unos pasitos de la playa, en donde Carlos y Pilar se disputan el turno de alimentar nuestra cuenta corriente de alegría para que dure mucho, para que dure hasta la muerte. ¿Y alguien sería tan depravadamente analfabeto como para poner en duda lo que el destino ha escrito en el cuaderno de mi gratitud? Y aún más: Fernando y Carlos no están ya entre nosotros: pero todos sabemos que mientras nosotros vivamos, ellos no van a abandonarnos, no nos van a desamparar. Carlos, Fernando: no nos desamparéis.

Y de pronto el Tiempo hace un pase mágico con su millón de manos y Carlos y yo estamos disputándonos el propósito de, inútilmente, enojar a Pilar y a Paquita mediante el viejo truco de ponderar la estereofónica belleza de aquella actriz de cine que se llamó Abbe Lane, pero que se pronuncia Abelén. Si yo no estoy equivocado, Carlos no se jactó jamás de que las mujeres lo deja-

ran indiferente. Y yo habré sido en esta vida culpable de algunos delitos, pero de esa jactancia no hay nadie que me pueda acusar. De manera que aquella noche de verano Abbe Lane por aquí, Abbe Lane por allá, hasta que Pilar Paz, con una guasa rutilante, y quizá recordando el primero de mis oficios, hizo palmas de villancico y nos cantó «A Belén pastores, a Belén chiquillos...» Ya se lo dije a ustedes: éramos felices. Tiránicamente felices.

Tengo que hablarles de un puñado de tierra hispanoamericana. Procede del aeropuerto de Pudahuel, en Santiago de Chile. Pero aún es pronto. Miro las manecillas del reloj de esta hermosa reunión a la que los miembros de esta Academia han tenido la generosidad de convidarme, miro el color precioso de este honor que me hacéis (me compromete a intentar merecerlo), miro este instante honroso de mi vida, miro la duración de mi amistad y de vuestra amistad con Fernando Quiñones, y me digo a mí mismo: «Aguarda. No llegues demasiado pronto a la lágrima que todavía gotea desde aquel puñadito de tierra hispanoamericana. Aguarda, alma, aguarda...»

Mientras aguardábamos a que llegase la vejez y a que llegase el instante absoluto en que quienes nos aman se encarguen de regar el arbolito de nuestro paso por el mundo, vivíamos, trabajábamos, gozábamos de ese portento al que llamamos amistad. Mi amistad con Quiñones fue una de las muletas con que he podido caminar por la vida. Llevo conmigo un caleidoscopio invisible que se llama Quiñones. Lo muevo sin que nadie me vea (en este instante ustedes no pueden ver que estoy moviendo ese caleidoscopio) y cientos de imágenes en cuyo centro está Fernando vienen a mi memoria subidas en sus caballos pequeñitos, subidas en sus poneys, y deja ante mis ojos un cangilón de música, porque, como ustedes no ignoran, el pasado y la música, tan misteriosos, son amantes.

Todos cuantos me conocen y conocieron a Fernando saben que compartíamos nuestro fervor por el Flamenco. Yo fui su guitarrista. Mal guitarrista, como con mucho acierto ha dicho, ¡y por escrito!, mi hermano Paco de Lucía. Cuando leí aquella página de Paco de Lucía, ¿saben ustedes qué pensé? Esto: Si Fernandito volviera / yo sería su guitarrista: / ¡qué buen compañero era! Todos nuestros amigos saben que Fernando y yo compartíamos nuestro fervor por la música del Renacimiento, la música barroca y toda

la que vino después. No mucha gente sabe que también compartíamos, con Eduardo Tijeras al frente, la gratitud por la música hispanoamericana de origen popular, desde los corridos de la Revolución mexicana hasta las cuecas chilenas, pasando por los huaynos del Perú, las zambas, las chacareras, las vidalitas y las vidalas argentinas y, sobre todo, por esa joya marginal y mundial que es el tango, desde las obras de la Vieja Guardia y las del planeta Gardel, hasta el genio de Astor Piazzolla, pasando por la guitarra superior de Grela y el bandoneón melancólico de Anibal Troilo, el Gordo Pichuco, el que no quiso recibir a un coronel argentino porque el desprevenido militar no llevaba pichicata, es decir, cocaína. ¡Con qué congoja desbaratada por la la dicha escuchábamos la voz viril, cavernosa y enlagrimada de Edmundo Rivero, y las versiones impetuosas y desconsoladas, siempre a compás, de Goyeneche!

Y de pronto, señoras y señores, llegó Eduardo Falú. Ese hombre estaba endemoniado; cantaba zambas, milongas, chacareras (casi siempre con letras de Jaime Dávalos o del Chivo Castilla) con una voz rotunda, edípica, que parecía salida del fondo de la tinaja del viejo vino noble destinado a la comunión de los santos; pero el milagro no era sólo esa voz: el milagro era que Falú se acompañaba a la guitarra con una emoción insaciable y un sonido caliente y húmedo a la vez, que atravesaba a la lujuria y se instalaba en la concupiscencia; y por si esto fuera poco, una técnica, ya lo dije, diabólica. Pero ¿cómo es posible cantar con esa exactitud y esa emoción y, al mismo tiempo, acompañarse con ligados, arpegios, trémolos, acordes, escalas, armónicos... de una dificultad excepcional? ¿Es que ese bicho tenía dos cerebros, o qué?

Una noche, en Madrid, en la casa del agregado cultural de la Embajada argentina (recuerdo que había mucha gente muy bien vestida, y señoras muy bellas y con joyas, y una mesa con una cantidad de comidas variadas que habrían soliviantado la saliva de Pantagruel Primero de Francia), Fernando le cantó como tres cuartos de hora al maestro Falú. Recuerdo cómo Falú, vestido de etiqueta, resollaba cada vez que se lo demandaba la catástrofe de un tercio por seguiriya, o un abismo por soleá, o el escalofrío de una letra flamenca. Recuerdo cómo el maestro Falú se quitó el lazo y la chaqueta del frac cuando Fernando le echó encima un

cante con la estructura melódica de la soleá de Merced La Serneta. Recuerdo que la copla no sólo conmocionó, sino que casi asustó al maestro. Algo debe de saber Falú sobre ese infierno al que llamamos celos: «La noche del aguacero / dime dónde te metiste / que no te mojaste el pelo». ¡Toma ya, veinticuatro sílabas, y todos los demonios de la caldera de los celos, agarrados por los testículos! Falú se desabrochó dos botones de la camisa, miró a Fernando con una admiración disputada por el desvalimiento y movió la cabeza resoplando, que, como no pudo hablar, fue su manera de decir: «¡La madre que parió a Andalucía!».

¡Qué noche! Y ¡qué cena, señoras y señores! ¡Doscientas o trescientas mil variaciones de canapés! Y un Fernando conmovedor que llenó de canapés de salmón, de gambas, de tortilla, de caviar, ¡he dicho caviar!, de alimentos indescifrables pero igualmente portentosos, de dulces redondos y cuadrados, tres enormes servilletas; Fernando poniendo sobre las servilletas canapés populares y burgueses y aristocráticos, con una pulcritud palaciega y una abundancia incandescente; Fernando simulando que nadie lo veía, y las señoras enjoyadas mirándolo con los ojos redondos como los duros amadeos, y Fernando cerrando las servilletas con dos nudos primorosos y diciéndome al oído, muy clandestino y cartesiano: «Saca la guitarra y déjame el estuche, que es que la pobre Nadia, como tiene un catarro, no ha podido venir y fíjate todo lo que sobra, qué despilfarro, pobre Nana»; y las señoras y hasta algunos señores casi maleducados y casi impertinentes mirando a mi hermano Fernando con una hostilidad exquisita, que parecía que estaban a punto de llamar a la Guardia Civil, de modo que miré a los perplejos más cercanos y les dije «Qué pasa, ¿es que vuestra mujer nunca tiene un catarro?», y de pronto el agregado cultural, Jorge Wehils, llega con una enorme fuente de canapés heterogéneos, la envuelve en un metro cuadrado de papel primoroso, la deposita en el estuche de mi guitarra y le dice a Fernando: «Para Nana, de mi parte», y Fernando con voz muy baja e íntima que dice Viva la República Argentina, pues eso, Jorge, donde quiera que estés, aquí nos tienes a los españoles, para lo que gustes mandar... y Falú que ha sacado su guitarra, que afina, que canta con su vozarrón estremecido, bebe vino, canta, canta con un siglo y un segundo en cada nota de su canto, y toca la gui-

tara como si la mismísima Santa Cecilia le hubiese encomendado venir a hacernos levitar, y cuando ya quien más quien menos se ha limpiado una lágrima, Falú guarda su guitara en su estuche y empieza a contar chistes verdes, y las señoras enjoyadas, primero se ríen de medio lado, pero poco después se ríen de un modo absolutamente ordinario, totalmente admirable, y Paquita se agarra la barriga porque no para de reír, y en un descuido de Falú empieza a contar chistes verdes Manuel Castilla, el Chivo Castilla, con su acento salteño, y cuando ya únicamente la fiera cortesía nos impide revolcarnos por el suelo, felices como gorrinos en un charco, el Chivo Castilla, aunque poeta popular, pide silencio, lo consigue, y entonces nos recita un soneto salido de su numen, atiendan que el asunto es serio, así decía aquel poema que forma parte de la casa en donde habita mi amor por una tierra hermosa que llamamos Hispanoamérica:

La casa

Ese que va por esa casa muerta
y que en la noche, por la galería,
recuerda aquella tarde en que llovía,
mientras empuja la pesada puerta;

ése que ve por la ventana abierta
llegar en gris, como hace mucho, el día,
y que no ve que su melancolía
hace la casa mucho más desierta;

ése que, amanecido con el vino,
se arrima alucinado al mandarino
y con su corazón lo va tanteando;

ése ya no es, aunque parezca cierto;
es un Manuel Castilla que se ha muerto
y en esta casa está resucitando.

¡La casa! Mientras el puñado de tierra hispanoamericana nos aguardaba en el futuro, Paca y yo vivíamos muchas horas en la casa

de Fernando y Nadia. Primero fue la casa de Peñagrande, después la casa de María Auxiliadora. Primero fueron tardes de música y de meriendas todopoderosas, luego fueron tardes de música y de meriendas anémicas: una sardinita en aceite, tres aceitunas, una rodaja de tomate, un espárrago blanco, un suspiro de pan y una decoración de perejil en el borde del blanquísimo plato... Fue por entonces lo de la Embajada argentina; es verdad que Nadia estaba acatarrada aquella noche, pero, además, en la casa de Quiñones es que estaban caninos a causa de que Fernando fue siempre un escritor de raza. Lo que sigue ya todos lo sabéis, pero os lo voy a referir de nuevo, porque lo haré con mucha admiración. Fernando trabajaba en la sucursal española de *Selecciones del Reader Digest*, aquella revista mensual y norteamericana que aconsejaba a medio mundo y en veinte o treinta idiomas la conveniencia de no desconocer los beneficios de la voluntad, la perfección de la vida cotidiana de USA, siempre aherrojada a la felicidad sin distinción de clases sociales, los chascarrillos inofensivos (que la ironía puede dañar el páncreas), *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* genialmente resumido en diecisiete páginas, para que nuestros lectores puedan disfrutar, sin los inconvenientes de la fatiga, de una cumbre de la literatura universal... Un inciso: Fernando me dio un día el índice de un volumen de *Selecciones...* que habían urdido su guasa gaditana y la parte traviesa de su estro; la obra cumbre de la literatura universal había quedado reducida, para el bien del lector muy ocupado, en cinco portentosas líneas: «Son cuatro hermanos. Uno es un vivalavirgen. Otro es un santo. Otro un racionalista. El cuarto es epiléptico. El padre muere asesinado. Acusan al vivalavirgen, pero el asesino resulta ser el enfermo, quien, después de cometer parricidio, se ahorca, y cuando su cadáver aún cuelga de la soga, pasa por allí el racionalista y le arrea un puñetazo en los morros: ¡*Los hermanos Karamazov!* ¡Por Fiodor Dostoiewsky!». Para la sección «Mi personaje inolvidable» Fernando había anotado dos temas: «Yo fui guardaespaldas de Mahoma» y «La ternura de Gengis Khan». Otros asuntos llevaban por título «Los adorables bastoncillos del cólera», «Sea feliz con su paraplejia», «Cómo dominar la batería cumplidos los noventa años», «Mi perro sabe recitar a Walt Whitman, sin partitura» y «Dos realidades insoportables: la segregación y los negros». Cierro el inciso.

Lo cierto es que Fernando era tan responsable y eficaz que un día el director general de *Selecciones...*, señor Bobadilla, y con el beneplácito de los norteamericanos dueños de la revista, míster y mistres Wallace, le propuso un cargo creo recordar que de inspector de la Revista para Europa. El sueldo era espantoso: cuatrocientas mil pesetas mensuales de las de los años sesenta. Hoteles cinco estrellas. Mando. Prestigio. Vuelos en primera. Dietas. Horrible. La familia Quiñones sin fatigas de aquí a la eternidad. Aterrador. Sin horario. Todo el tiempo para la empresa... ¿Y su vocación de escritor? Lo demás ya lo conocéis: Fernando alquiló un traje de torero, llegó a las oficinas con la montera en una mano, la coleta en la otra, reunió a los directivos, puso la coleta sobre la mesa, «Me corto la coleta», le alegró ver el pasmo de quienes tal vez no saben lo que es ser propietario del destino, los abrazó a todos, se fue a su casa y empezó a escribir como un galeote artículos de prensa, cuentos, poemas, conferencias, pregones... Escribió muchos de sus mejores relatos, género en el que ya era un maestro; inventó esa estructura poética que llamamos las *Crónicas*, escribió esa novela espléndida que se llama *La canción del pirata* y nos contó la memoria y las ocurrencias de la puta más admirable de la literatura del siglo XX... Déjenme preguntarme en voz alta: ¿es así de sencillo? ¿Vienen los dioses, te regalan el genio, y ya está? No: Nadia y Fernando y sus dos hijos pasaron años de zozobra. Los dioses no regalan nada a nadie. A los dioses hay que merecerlos. Recuerdo aquellos platicos que más que servirnos la merienda parecían pedirnos limosna. Recuerdo la complicidad con que Nana y Fernando ponían una servilletita, con una dulce altanería. Tenemos que saberlo y no olvidarlo nunca: los dioses le regalan genio únicamente a quienes son capaces de redactar diez veces una página y además son capaces de comer con un brazo atado a la espalda. Ése fue Fernando Quiñones. Y por si fuera poco, nunca perdió el humor y nunca perdió su coraje. Pocas semanas antes de su muerte lo llamé por teléfono. Se dio cuenta de que lo había llamado para hacerle terapia. Se dio cuenta también de que lo había llamado para hacerme terapia. Me interrumpió. Me dijo que me tranquilizase. ¡Y me cantó por teléfono tres chirigotas recién compuestas por el talento y la alegría populares de Cádiz! Como si me dijese: Cuando hables de mí, no te olvides de la alegría.

Debo acabar, la Academia Hispanoamericana no me ha abierto sus puertas para que abuse de este privilegio. Quiero acabar contando la etapa en que Fernando, Hispanoamérica y este señor que os habla bebieron juntos el agua conmovedora y reivindicativa del Flamenco. En el año mil novecientos setenta y tres propusimos al Instituto de Cultura Hispánica que nos financiase un viaje por seis países hispanoamericanos para hablar del Flamenco. A nuestra conferencia le pusimos de nombre *Pequeña gran historia del Flamenco*. Las ilustraciones, en vivo. Ambos hablábamos por turno. Fernando cantaba toná, seguiriya, soleá, cantiñas y taranta. A la guitarra, servidor. En el aeropuerto de Puerto Rico nadie nos aguardaba y eran las doce de la noche. Antes de llamar a un taxi que nos llevase a algún hotel salimos a la noche, junto a los aviones dormidos, a ver la Cruz del Sur. Abrí el estuche, me senté en el suelo y afiné la guitarra. Toqué por soleá, Fernando cantó cosa de media hora. Tras el deber cumplido, conseguimos que un taxi nos llevase a un hotel. Había una sola habitación, con dos camas. Fernando se durmió en diez segundos y en seguida empezó a roncar como un saurio. Roncaba, soplaba, silbaba, gruñía, era el hombre orquesta, pero de la era de las cavernas. Para que despertase, yo siseaba, pronunciaba su nombre con iracundia, le mentaba a sus antepasados, le tiraba un zapato, le rezaba a Santa Catalina, que todo me lo concede, dormía un ratito hasta que me despertaba un estruendo pulmonar ocurrido desde el fondo del cosmos. Hacia las cinco de la madrugada me despertó un ruidito insignificante: Fernando se había vestido y había abierto la puerta. ¡Pero dónde vas a estas horas! ¡Al puerto!, respondió con una convicción aterradora. Blasfemé y me dispuse a dormir como un saco. Quiñones se iba ayuno de sueño para que yo durmiera, por fin, sin el acompañamiento de sus ronquidos alucinantes. Horas después me contó el puerto, el mercado, las calles de San Juan, los olores del mar, la muralla, la gente. «San Juan de Puerto Rico...», dijo: «No creo que haya en el mundo otra ciudad que se parezca tanto a Cádiz». No actuamos en San Juan: teníamos previsto hacerlo en la Universidad, pero los estudiantes estaban en huelga. Nos fuimos a apoyar la huelga y más tarde volamos a Caracas.

Perdonadme por relatar apenas nada. Los detalles de aquel viaje, si Santa Catalina me lo concede, un día desbordarán un libro.

En nuestra conferencia en Caracas nos presentó el entonces Ministro de Cultura Luis Pastori. Nos dijeron que Pastori era el segundo bebedor de wisky de Venezuela. Preguntamos quién era el primero. Respondieron: No lo sabemos. Pero por si acaso existe en Venezuela alguien que beba más wisky, le hemos reservado su sitio; por el momento está vacío... En la desaforada Hispanoamérica (el adjetivo es propiedad de Borges) uno se queda pasmado ante ríos como el Orinoco, cordilleras interminables como la de los Andes, provincias como Buenos Aires, cuya superficie es casi la que tiene España, incluidos Cataluña y el País Vasco, voces inusitadas como la de Mercedes Sosa, la Negra Sosa, una voz que es a la vez esbeltísima y preñada, bebedores de wisky rotundos como Luis Pastori... En Caracas se nos unió Nadia Consolani, con quien volamos hasta Bogotá. [Un paréntesis sobre Nadia: se sentaba en primera fila, a escuchar una vez y otra la misma conferencia. Esa fidelidad nos perturbaba. Al final acabamos echándola a empujones y dándole dinero para que se fuese de compras. ¡Compréndanlo: teníamos que concentrarnos, teníamos que triunfar!]

¡En Bogotá triunfamos! Nada más llegar al hotel Tequendama yo me encerré en mi habitación a tocar la guitarra un par de horas, y Fernando salió a vagabundear, sin hacer caso de los consejos de los ángeles del hotel. A la mañana siguiente a Fernando lo había apresado el muermo, el soroche, la cosa esa siniestra de la altura. «Hoy no voy a poder cantar...» Le busqué hojas de coca y toda la mañana estuvo masticando y diciendo que no podía cantar. ¿Un Fernando Quiñones que no puede cantar? Le llené la boca de hojas de coca, con el puño. Hacia las ocho y media de la tarde cantó la soleá grande de Triana, Se jundió la Babilonia; pegó un grito aterrador, prelógico, absoluto. Aquello era *el* grito. Nunca había cantado así, ni así volvió a cantar jamás. Por las paredes de la sala las alimañas de la muerte huyeron con sus siglos despavoridos. Sobrecogido, dejé de tocar y lo miré: la infancia entera del Flamenco le nadaba en la lengua. El grito y el milagro hablaban con la misma gramática. Sólo pude pronunciar dos palabras: ¡Pero Fernando...! Volví a tocar, volví a darle a Fernando compás y cobertura. Supe, con gratitud y con resignación, que nunca volvería a escuchar el desmoronamiento de Babilonia de aquel modo espantoso. Poco después volamos al Perú.

En Lima, en Arequipa, en El Cuzco, créanme, triunfamos. Como poetas, como flamencos, como intrépidos bebedores de pisco sawer y comedores de cebiche, triunfamos. Hicimos programas de televisión, la gente nos reconocía: ¡Mira, los españoles! En Arequipa, durante la actuación, vimos al fondo de la sala unos cuantos rostros andinos con lágrimas en las mejillas. Cuando lo comentamos con Cornejo Polar, él aclaró que el asunto era de mucho rango: aquellos cinco o seis enlagrimados no habían entendido nada de nuestra conferencia, ni las letras de las coplas, «Sólo hablan quechua», dijo, de manera que nuestra música flamenca charlaba con la bravura emocionante de aquellos peruanos que llevaban cinco siglos sin aprender el idioma español. Cuando alguien haga un mohín contra el Flamenco decidle de mi parte que vaya a La Caleta, se hinque de rodillas y le pida perdón a Fernando Quiñones... Dos apuntes no más de aquellas dos semanas en Perú. Primero: volando de Lima a Arequipa en un avioncito bimotor de diez o doce plazas, durante los pocos segundos que dura un bache de aire, vimos cómo los vasos, los platitos y las bandejas flotaban en el aire. Recuerdo la mirada de Nadia cuando los tres resucitamos: en sus ojos se disputaban el mando las oraciones, las blasfemias y una gota de luz que nos salvó la vida. Los baches de por aquí son un juguete. Un buen bache como Dios manda, como en los Andes, en ninguna parte... Y segundo: habíamos programado algunas conferencias en Chile, pero cuando iniciamos nuestro viaje hispanoamericano, Pinochet ya había bombardeado el Palacio de la Moneda e iniciado la tortura, la matanza, el horror. Nuestros amigos peruanos, Belli, Cisneros, Aguilar, Corcuera... nos convencieron de que era más que peligroso intentar entrar en Santiago. En cualquier caso, se negaron a gestionarnos el visado, de modo que volamos de Lima a Buenos Aires, con escala técnica en Santiago.

Cuando el avión apagó motores en una pista del aeropuerto de Santiago vimos por la ventanilla soldados con un walki-talkie en una mano y un fusil en la otra. Sólo dejaron descender a quienes se quedaban en la capital de Chile. Pasados quince o veinte minutos, Fernando se levantó de su asiento, bajó por la escalerilla, indicando por señas a los militares que sólo quería estirar las piernas, y se fue aproximando al final de la pista hasta el lugar en que había

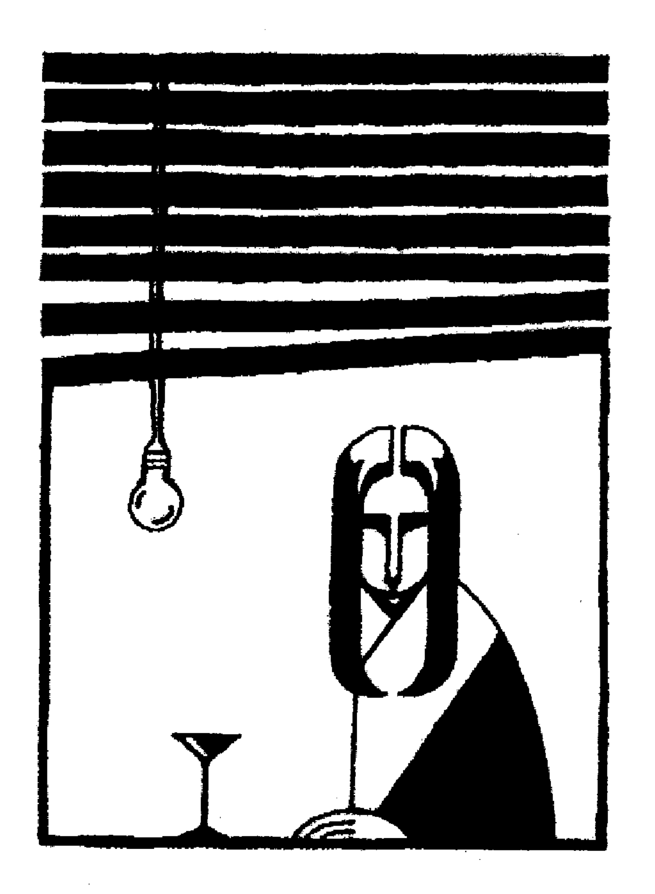
tierra, tierra atormentada, tierra chilena del año mil novecientos setenta y tres. Un soldado gritó y hasta chilló y se llevó el fusil al hombro. Corrí hacia el soldado señalando con un dedo a Fernando y tocándome la sien con un dedo de la otra mano. Me apuntó a mí con el fusil, pero no disparó. Le dije que ese hombre estaba loco, que estaba mal de la cabeza, que no regía... que no se preocupara, porque yo mismo iba a llevarlo al avión...; el soldado estaba perplejo al ver cómo su autoridad no había alcanzado a matarnos a tiros, aquel pobre animal no comprendía cómo habíamos salvado la vida teniendo él un fusil primoroso... y cuando miramos hacia el inconcebible desobediente, Fernando caminaba tranquilo hacia la escalerilla. Fui alejándome de la bestia perpleja, despacio, con prudencia, subí la escalerilla, me senté al lado de Fernando, resollé. Me enseñó su pañuelo, convertido en una bolsita, con tres o cuatro nudos bajo los cuales lloraba y sonreía un puñadito de tierra hispanoamericana.

Acabemos, Fernando, hermano. Ya era de noche cuando aterrizamos en el aeropuerto de Eceiza. Nos aguardaba nuestra gente. José Carlos Gallardo, el enamoradizo eterno, entonces encargado de relaciones culturales hispanoargentinas en la Embajada de España en Buenos Aires. Toda la gente de *El Escarabajo de Oro*, con Abelardo Castillo al frente, el enorme escritor de risa cavernosa y ternura ecuménica censurada por el pudor. Paco Urondo, por entonces Rector de la Universidad, comandante de la guerrilla montonera. (Yo solía discutir con Paco Urondo por aquella actividad guerrillera insensata. Era inútil: Urondo sonreía a la orilla del sacrificio). Nos distribuimos en los coches. Yo me subí al de Urondo, quien me dijo que Fernando le acababa de regalar un pañuelo con algo dentro. Le aclaré que era tierra de Chile y que, para conseguirla, Fernando estuvo a punto de que lo mataran a tiros... Luego pasamos dos semanas en Buenos Aires, hicimos flamenco, recitamos poemas, fuimos dichosos con nuestros amigos, ¡tantos amigos! Pero la narración de todo esto se puede postergar. Ahora y aquí ya sólo importa aquel puñadito de tierra que ha desaparecido para siempre.

A Paco Urondo lo mataron cuando Videla. Rodearon su coche. Le encontraron después en su cadáver sesenta agujeros de bala. Confiamos en que hubiese mordido la pastilla de cianuro antes de

recibir los disparos. ¿Dónde estará aquella bolsita de tierra? Como un año antes de que Fernando nos dejase y tras un estreno en el teatro La Abadía, charlé con él sobre aquellos tiempos horribles de nuestra amada Hispanoamérica. Conjeturamos que aquella tierrecita ya no estaba en ninguna parte. Años después, ustedes, hoy, ahora, aguardan que este nuevo académico acabe de relatar aquel tiempo de juventud y de entusiasmo, aquellos alfileres de dolor por nuestra Hispanoamérica, siempre tan perseguida por un presente despiadado y un futuro ilegible. ¿Cómo acabar? ¿Cómo juntar en unas líneas nuestra nostalgia y nuestra admiración por Fernando Quiñones, nuestro amor por Hispanoamérica, mi reconocimiento por este honor que me habéis hecho acogiéndome entre vosotros? Hace poco, releyendo algunos relatos de Fernando, y como en medio de una revelación, encontré la respuesta. Pedí a mi hermano Julio que me acercase en su coche al Cementerio Municipal de Tomelloso. Dejamos unas flores en lo alto de una lápida. Me incliné y, con las uñas, le arranqué a la tierra un puñado de tierra. Hagan ustedes con ella lo que les dicte su respeto: regálensela a Nadia, consérvenla en cualquier lugar de esta Casa o déjenla caer sobre la arena sigilosa de La Caleta... lo que ustedes dispongan. Es una buena tierra. Procede de al lado de la tumba donde reposan mis tres hermanos muertos, y mi padre, y mi madre. No tengo nada mejor que esto para daros las gracias ©


Mesa
revuelta



Machado de Assis

Juan Gustavo Cobo Borda

CON MOTIVO DEL CENTENARIO DE LA MUERTE DEL GRAN NOVELISTA BRASILEÑO MACHACHO DE ASSIS (1839-1908), COBO BORDA REPASA ALGUNAS DE SUS OBRAS Y SEÑALA SU ALTO SIGNIFICADO.

Joaquim María Machado de Assis (1839-1908). Mulato de Río de Janeiro que bajaba del «Morro de Livramento» a vender conservas de coco en el centro de la ciudad. Su padre, negro, era pintor de paredes, su madre, nativa de Portugal, era lavandera. Tartamudo y epiléptico, escribió teatro y crítica de teatro, poesía y ensayo, centenares de cuentos y siete novelas. Es, no hay duda, el más importante escritor del siglo XIX en portugués y en español también. Entre Cervantes y Benito Pérez Galdos el terreno es tan yermo como lo es Castilla. Autodidacta. Se inicio aprendiendo francés con Madame Gallot, dueña de una panadería. Frecuenta la librería de Paulo Brito y en 1856 entra como aprendiz de tipógrafo a la Imprenta Nacional. Más tarde, al ingresar en el «Correo Mercantil», cubrirá los debates en el Senado e iniciará una mansa y sin altibajos carrera de burócrata en el Ministerio de Agricultura. No es de extrañar que muchos de sus cuentos y novelas estén salpicados de agudas observaciones sobre ambiciosos que se afanan por ingresar en la política y cambios en los personajes, determinados por el ascenso y caída de fugaces ministros.

Durante su vida concluye la monarquía de Don Pedro II y nace la república del mariscal De Fonseca, en un país donde hasta 1880 no fue abolida la esclavitud. Por ello su liberalismo progresista, su anticlericalismo en pos de una modernización burguesa, que lo lleva a escribir un exaltado canto a los meritos de la revolución mexicana, se ve contrapesado por su fino equilibrio en la conservación literaria de un mundo que extingue, en apariencia: el de las

grandes casas de propietarios rentistas, con sus agregados y sus esclavos, sus hijas casaderas con el mejor postor y sus herencias siempre mal repartidas, con dolor y saña.

Como dice Roberto Schwarz, todo ello alude a «la persistencia de grandes familias rurales de la colonia en las condiciones de la ciudad y de la europeización del 800. El ideal de una sociedad compuesta de individuos libres y responsables –«orden y progreso», como reza el escudo de Brasil– que sin esclavos ni dependientes, ideal infuso de la sociedad burguesa europea, con la cual la sociedad brasilera no tenía cómo medirse, salvo al precio de saltar fuera de la actualidad y ante la cual ella aparecía como errada. Por ello la narrativa de Machado, sistemáticamente equivoca, muestra siempre la fascinación y la condena del orden patriarcal, dándole perpetua ambigüedad, tan culposa como asumida, por esas formas de vida caduca.

Cuando Europa es naturalista y América sigue romántica, la narrativa de Machado se hace psicológica e introspectiva. Ya no la salvaje naturaleza y sus aborígenes bravíos. Apenas funcionarios, profesores, médicos y abogados. Y curiosamente una franja muy notoria de orates y locos, que se preguntan si no es la vida, en definitiva, una insania donde nunca sabremos qué tan ciertas son las cosas que nos rodean, como en su magistral texto *El Alienista* (1882) donde la Casa Verde que rigió el alienista como prepotente dictador deja de ser casa de salud donde todos caben para finalmente convertirse en refugio donde Simón Bacamarte será su único habitante. El medico que diagnostica es el paciente que a sí mismo se encierra: él también puede creerse, como sucede con otros personajes de Machado, igual a Napoleón III, ir a la luna o a montar uno de los descendientes de los caballos que estuvieron en Maregno.

Quizás por ello Carlos Fuentes en un texto del 2001: *Machado de la Mancha* lo adscribe a esa tradición de la mancha –Cervantes, Sterne, Diderot– en contraposición a la tradición de Waterloo – el realismo de Sthendal y Balzac.

Cuando Rubión, en *Quicas Borbas*, se declara a Sofía, hablará de la luna y las estrellas, de la luna solitaria y las estrellas que son sus ojos. Ese arrebato lo desconcertará incluso más a él que a ella, pues cae preso del mismo engaño del cual se burla. Quizás ello

puede adscribirse a nivel biográfico, a quien convertido incluso en escritor de moda, ha aprendido todas las virtudes del camuflaje y a incorporar hasta el fondo todos los gestos de la gente decente, sus rituales y ceremonias. Burla de la sociedad donde ya es figura, y de sí mismo, en oscura ironía corrosiva, por su afán finalmente baldío de ser alguien: Presidente de la Academia Brasileña de Letras.

Pero el carácter doble de todo acto humano: lo que creemos esplendor se convierte en ruina, la salud plena puede ser augurio de enfermedad mortal, el absurdo que parece instalarse en medio de nuestros planes mejor elaborados, y la traición, que con garras y dientes, acecha en la sonrisas más seductoras, son algunos de los más recurrentes núcleos temáticos de Machado de Assis. Ellos adquieren una concreción inolvidable y única en un cuento como «Un hombre célebre», de su libro *Varias Historias* (1896), donde un músico, que siempre sueña y trabaja para si no emular sí por lo menos estar cerca de Mozart, Chopin y Bach, ve como todos sus sueños resultan aún más irrisorios al convertirse en un célebre compositor de polkas que toda la ciudad elogia, canturrea y baila. Polkas que a él no le cuestan ningún trabajo. Salen frescas, e inolvidables y son arrebatadas por el público.

> «Las estrellas le parecían notas musicales que estaban en el cielo en espera de alguien que fuese a descolgarlas; tiempo vendría en que el cielo quedaría vacío, pero entonces la tierra sería una constelación de partituras». (P.39).

Pero el idealismo de este artista, en la soledad de su refugio, circundado de efigies inmortales – Cimarosa, Beethoven, Shumann– contrasta con la eficaz superficialidad de los empresarios que le encargan las polkas, y se lucran con ellas, en un dialogo que aún podemos repetir, al referirse al titulo impuesto a una de ellas:

> Pregunta Pestana:
> – Pero, ¿Qué quiere decir *Candongas no hacen fiesta?*
> – No quiere decir nada, pero luego se populariza»

Harto de todos estos equívocos, y de los sinceros ecos que puede suscitar una imagen en la cual no quiere reconocerse (admiraciones, pasiones, éxitos), Pestana en su lecho de enfermo, recibe

el postrer encargo: una polka que festeje la subida del gabinete conservador que se acaba de formar.

> «Oiga –dijo Pestana–. Como he de morirme pronto, le dejaré hechas dos polkas: la segunda para cuando vuelvan los liberales»

Dos caras del mismo tema. Dos rostros de una lúcida desilusión, la de pensar que la razón y la ilustración, que nos hará mejor y menos áspera la vida, hará perder también el encanto sugestivo y misterioso de esos orígenes oscuros que nos determinan. Que nos obligan a mirar con ojos sesgados y críticos todos los valores, incluso los de la creación misma. Por ello vale la pena iniciar este recorrido por la orbita de Machado de Assis, con uno de sus poemas titulado «Una criatura». La traducción se debe a Jaime Tello, un gran traductor colombiano, quien desarrollaría buena parte de su tarea en Venezuela. Es este entonces el primer rostro de este hombre que tuvo tantos como sus libros, esos libros de poesía que se titulaban *Crisálida* (1864). *Falenas* (1870) *Americanas* (1875).

(JOAQUIN MARÍA) MACHADO DE ASSIS
(1839-1908)
UNA CRIATURA

Sé de una criatura antigua y formidable,
Que se devora los miembros y las entrañas
Con la gula perenne de su hambre insaciable.

Habita por igual en valles y montañas
Y en el mar, que se rasga a manera de abismo
Y se distiende en convulsiones extrañas.

Trae impreso en la frente obsceno despotismo.
Cada mirar que lanza, acerbo y generoso,
Parece una expansión de amor y de egoísmo.

Fríamente contempla el desespero, el gozo;
Gusta del colibrí, gusta de la lombriz,
Y ciñe al corazón lo bello y lo monstruoso.
Son para ella inermes el chacal, la perdiz;

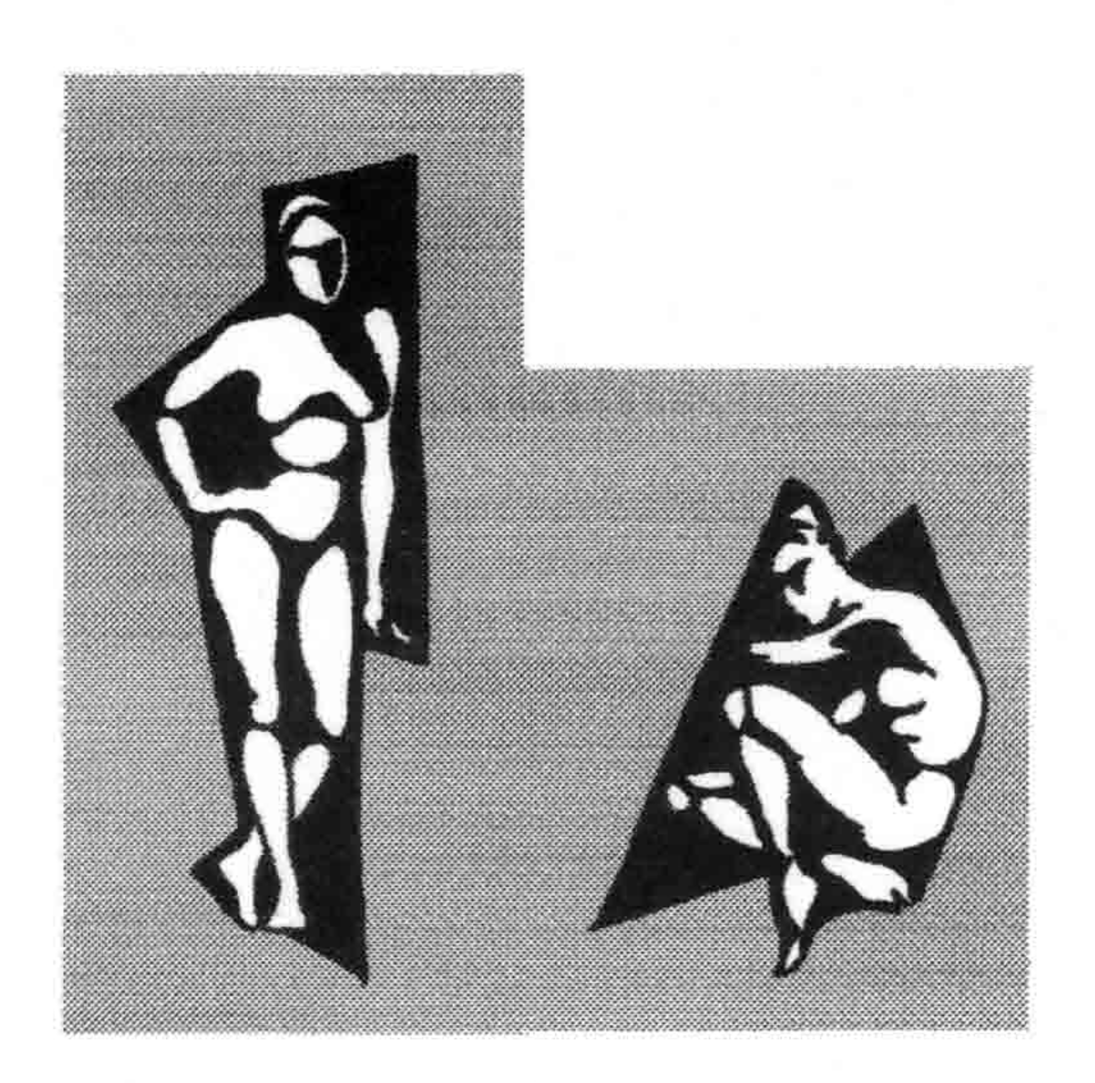
Y pasa por la tierra imperturbable, duro,
Cual vasto paquidermo sobre la arena gris.

En el árbol que nace va previendo el futuro,
Ve la hoja que lenta su forma final cobra,
Luego la flor, y aspira hasta el aroma puro.

Esta criatura siempre está en toda obra:
Despetala la flor y le corrompe el fruto
Y para destruir tiene fuerza de sobra.

Por igual ama lo poluto y lo impoluto;
Comienza y recomienza la lid, lucha perdida,
Y sonriendo obedece al divino estatuto.
Tú dirás que es la Muerte: Yo diré que es la Vida.

De esta dualidad perenne se nutre su obra toda, como sucederá con las *Memorias Póstumas de Blas Cubas* (1880) sobre la cual dirá Susan Sontag en 1990: «es acaso uno de esos libros de sensacional originalidad, radicalmente escépticos, que siempre impresionarán a los lectores con la fuerza del descubrimiento personal» ©



Las dos vidas del poeta invisible

Teresa Rosenvinge

GASTÓN BAQUERO (1916-1997) VIVIÓ EN MADRID DESDE 1959, DONDE DESEMPEÑÓ DIVERSOS TRABAJOS Y TUVO, COMO POETA Y ENSAYISTA, UNA RECEPCIÓN AMBIGUA, A PESAR DE SU GRAN VALÍA LIERARIA Y HUMANA. ROSENVINGE EVOCA LA OBRA Y LA PERSONA DE ESTE GRAN ESCRITOR CUBANO.

Éramos pocos los que estábamos en la sala. Se celebraba la sesión nº 1600 de la Tertulia literaria Rafael Montesinos que, desde el año 1952, se lleva a cabo todos los martes en Madrid. 1600 sesiones que convierten a esta tertulia impulsada por el poeta sevillano en la más antigua de España. Para celebrar el acontecimiento, se convoca en un lugar escondido de la Universidad Complutense de Madrid, en el salón de actos del colegio mayor Ntra. Sra. de Guadalupe, un homenaje al escritor cubano Gastón Baquero, uno de los escritores cuya vida bien puede representar a ese numeroso grupo de intelectuales y creadores que, por unas razones u otras, se vieron obligados a abandonar sus países de origen.

Nació Gastón Baquero en Banes, un pequeño pueblo situado en la zona oriental de la isla de Cuba, en el seno de una familia humilde. Su tenacidad e inteligencia le permitió recibir becas y finalizar los estudios universitarios de Ingeniería agrónoma y doctorarse en Ciencias Naturales, especialidad que nunca ejerció pues se cruzó en su camino un poema de Lezama Lima que cambió el sentido de su profesión hacia la literatura.

Gastón Baquero estuvo vinculado a la revista *Orígenes*, junto con Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz y Virgilio Piñera; fundó la revista *Clavileño* y colaboró en

otras como *Verbum* y *Espuela de Plata* y durante muchos años fue jefe de redacción del periódico conservador *Diario de la Marina*, periódico de notable influencia en los países americanos. Gastón Baquero consiguió alcanzar una desahogada situación económica que le permitió disfrutar de una gran casa y disponer de coches oficiales. En 1932, Juan Ramón Jiménez visitó La Habana y se alojó en su casa, y también recibió la visita de Luis Cernuda. Desde su puesto en el diario, mantuvo relación con escritores españoles y americanos a los que pedía colaboraciones. En esta época publicó sólo dos libros, los dos en el mismo año, 1942. Jesús Díaz, en uno de sus artículos dice: «Baquero nació con todas las de perder. Era negro, homosexual, pobre y poeta en una Cuba como cualquier país racista, machista, clasista y donde la poesía era oficio de locos.» Baquero nació con una gran inteligencia que le salvó la vida.

En 1959, triunfa en Cuba la revolución y Gastón Baquero huye de la isla el mismo día que el Che Guevara en persona le hace llamar a su despacho. Las relaciones que había mantenido con intelectuales y políticos en España le permitieron afincarse en Madrid y encontrar trabajo, primero en el Instituto de Cultura Hispánica y después en la Facultad de Periodismo y en Radio Nacional de España. En Madrid tampoco fue bien recibido. Los intelectuales de izquierdas le volvieron la espalda por ser un cubano huido del régimen castrista, y los sectores de la derecha por conservar todavía viejos rencores por la pérdida de Cuba en el 98, entre otras cosas. El caso es que sólo recibió la mano tendida de tres personas: Gerardo Diego, José Hierro y José García Nieto. Mientras tanto, en Cuba se prohibió hablar de él y de su obra, se le tachó del diccionario literario, se le hizo invisible, le borraron de los manuales y textos de la Facultad de Letras de la Universidad de La Habana.

En 1966 Gastón Baquero publica *Memorial de un testigo*, un libro de poemas que, contra todo pronóstico, no es el resultado del ostracismo y del destierro, no contiene poemas doloridos, sino todo lo contrario, es un libro lleno de luminosidad y vitalismo que llama la atención de los jóvenes poetas Francisco Brines, Pere Gimferrer, Luis Suñén y Luis Alberto de Cuenca. Francisco Brines escribió sobre este libro: «Es uno de los mejores libros

publicados en España en todo el periodo que va desde la guerra a nuestros días.» Gastón Baquero, por aquel entonces, vive en la calle Antonio Acuña número cinco, en el bajo, una calle situada en el Barrio de Salamanca, cercana al parque del Retiro, en un portal cercano al que viviera uno de sus poetas más admirados, César Vallejo. Empieza la segunda vida del poeta invisible Gastón Baquero.

De todas aquellas personas que tuvieron relación con el escritor cubano hasta que murió –Francisco Brines, Pío Serrano, Alberto Díaz-Díaz, Ángel Rodríguez Abad, Mario Míguez, María Calvo, Ángel Vigaray, Leopoldo Alas, José Olivio Jiménez, Luis Antonio de Villena, María Zambrano, con la que, por cierto, mantuvo una intensa correspondencia, destaca el enorme afecto que desprenden sus recuerdos. Era un hombre discreto, elegante, era un sabio, un humanista, un erudito, era un escéptico y sabía manejar como nadie la ironía, vivía en una casa abigarrada de libros amontonados hasta el techo.

Gastón Baquero publicó en España en periódicos y revistas. En 1962, por ejemplo, publica en el diario *ABC* un ensayo sobre Jorge Luis Borges cuando aquí en España apenas se conocía su obra. También sería uno de los primeros que sabría apreciar las aptitudes literarias del joven escritor colombiano García Márquez, que por aquel entonces publicaba su libro *Hojarasca*.

Ya al final de su vida escribió un libro titulado irónicamente *Poemas invisibles,* un poemario dedicado a todos los jóvenes poetas cubanos, a los de dentro y a los de fuera.

En La Habana, hasta 1994 no se permite dar una conferencia sobre su obra. Empieza a ser reconocido en España, queda finalista de premios importantes, pero no se le otorga ninguno. No obstante, en su casa empieza a recibir visitas de los escritores que vienen de Cuba. Si Guillermo Cabrera Infante se ha convertido en un mito por su prosa para los escritores cubanos, Gastón Baquero se ha convertido en un mito por su poesía.

Gastón Baquero muere en Madrid en 1997. Actualmente se pueden conseguir cuatro libros suyos: la *Autoantología* (Editorial Signos), la *Antología* preparada por Francisco Brines (Editorial Pre-textos), el libro de artículos *La fuente inagotable* (Editorial Pre-Textos) y el libro de artículos *Geografía literaria (1945-1996).*

Todos ellos son imprescindibles para saber quién era y muchos son los textos que se podrían elegir como ejemplo de su arte y de su sabiduría, por ejemplo éste titulado «Ética y estética del otoño», que esta incluido en *Geografías literarias*:

«Soy otoñófilo de nacimiento. Como vine al mundo en tierras donde el verano hace de las suyas más de lo debido y de lo saludable, desde niño echaba de menos «lo otro», lo opuesto al calor agobiante y a la modorra. Adivinaba que en otros sitios, allá por tierras lejanas, las que el niño de isla sueña como situadas detrás del mar, existía una estación serena, piadosa con el cuerpo y con el alma. Una estación que, por ser el revés del perpetuo verano, hiciese posible en ella vivir sin precipitaciones, hablar reposadamente, contemplar sin prisas las maravillas del mundo (...) Naturalmente, escribí sobre el otoño un poema, antes de haber vivido realmente en el otoño. Para eso está la poesía, para anticipar, enriquecer, perfeccionar la vida. (...) Todo lo que hoy se inventa en un poema, mañana se hace realidad. El otoño se me decía en el poema «Octubre»: «Octubre está escalando sereno la ventana./ Fugándose a ese ardiente corazón del estío / Desborda silencioso el fruto de su cuerpo./ Vuelve a golpear sin ruido los cristales oscuros / Donde ya nadie asoma su rostro ni su anhelo. / Golpea, trémulos dedos y pecho indiferente, / El inerte perfume que aún guardan las ventanas./ Sus blancas vestimentas desperézanse lentas / En torno a un pez de fuego que retorna al vacío...». ¡Y luego ocurrió que todo era cierto!».

Poemas de Gastón Baquero como «Primavera en el Metro» o «Discurso de la rosa en Villalba» o aquél poema del libro primero «Testamento del pez» hacen de su poesía y de su nombre algo necesario para todos C

Panorama de la literatura anglo parlante en el Caribe (1ªparte)

Fernando Cordobés

«De ser parte de otras voces, nos convertimos en voces propias»
Linton Kwesi Jonson

Cuando los navegantes portugueses cruzaban el Atlántico durante la época de la colonización de América, temían especialmente una amplia zona del océano próxima al Mar Caribe conocida como el Mar de los Sargazos. Una extensión de más de tres millones de kilómetros cuadrados en los que se suceden las encalmadas y las contracorrientes, y donde la abundancia de algas, los sargazos que dan nombre al mar, provocaban que la navegación a vela se detuviese y resultase muy penosa. Hay pocas cosas que un marino tema tanto como la calma total. En los trópicos, en las zonas próximas al ecuador, son frecuentes estas pausas meteorológicas y la resistencia mental de quienes se enfrentan a ellas se pone a prueba sin saber nunca a ciencia cierta cuando concluirán. El Mar de los Sargazos era entonces una especie de tierra de nadie, una espiral en la que un buque podía quedar atrapado sin solución. Una especie de aviso a navegantes o de metáfora de lo que representaría para muchos la vida en el mar Caribe: sentirse atrapados en pequeñas islas sin hallar ellas una verdadera identidad, un verdadero sentimiento de pertenencia; una especie de vida hecha a base de flotar sin rumbo. El autor George Lamming nacido en Barbados en 1927, narraba en *The pleasures of exile* (1960), «Nadie de Barbados, Trinidad, Santa Lucía, o ninguna otra isla de

las Indias Occidentales se ve como 'caribeño' hasta que conoce a otro isleño en el extranjero... En ese sentido, la mayoría de los caribeños de mi generación nacieron en Inglaterra (...) Viajar a través de nuestros países me hizo comprender que había una realidad caribeña, que tocaba a diferentes territorios en modos diferentes, pero que no había penetrado completamente en la conciencia de cada territorio. Así, la evolución de cada territorio depende en mucho de forjar e incorporar esa realidad caribeña en su conciencia.»

Jean Rhys, considerada autora británica pero nacida en Roseau en la isla antillana de Dominica, escribe en el comienzo de su novela *Ancho mar de los Sargazos*: «Dicen que en los momentos de peligro, hay que unirse, y, por esto, los blancos se unieron. Pero nosotros no formamos parte del grupo. Las señoras de Jamaica nunca aceptaron a mi madre, debido a que era ' muy suya, muy suya', como decía Christophine.» La huella que dejó impresa la isla de Dominica en la vida y en la obra de Jean Rhys, es tan decisiva que juega un papel fundamental en algunos de sus textos, como sucede en *Viaje a la oscuridad* (1934), en la propia *Ancho Mar de los Sargazos* (1966), incluso en alguno de sus relatos cortos como «The Day they Burned the Books». Dominica es la isla más accidentada de las que salpican el mar Caribe, con una altura máxima de 1524 metros en apenas 47 km de longitud. Los violentos contrastes entre la densa vegetación, profundas gargantas, cascadas y grandes extensiones de terreno baldío, son totalmente distintos a la atmósfera que se prefiguraba en Gran Bretaña. Lo irreconciliable de los paisajes con los sentimientos de la autora es evocado en *Ancho Mar de los Sargazos* a través de la actitud que la señora Rochester muestra ante la belleza: desconfiar de su exuberancia: *«demasiado azul, demasiado verde»*, dice. En esta historia está presente el desarraigo de los descendientes de los dueños blancos de las plantaciones: son propietarios de una tierra extraña para ellos, un lugar que guarda impresa la memoria de los indios exterminados, poblada por negros descendientes de esclavos, por blancos empobrecidos y despreciados por sus congéneres así como por los propios negros. Seres extraños en fin. Esos seres que no pertenecen a ninguna parte, como consecuencia de las circunstancias, o como resultado de su propia naturaleza.

La vida de Jean Rhys es un buen ejemplo de lo sucedido con muchos de los autores nacidos en las llamadas Indias Occidentales, las antiguas colonias británicas en el mar Caribe. La generación literaria –que protagonizó entre los 50 y 60 un *boom* en las letras y las artes de la región– estuvo marcada a la vez por el exilio y por un profundo sentimiento caribeño. Desde otros lugares, su centro de interés era el Caribe y los procesos de cambio social que en él se alentaban. Ensayaban un descubrimiento y definición de sí mismos, miraban desde la historia al presente y al futuro, hacían de sus historias particulares metáforas de las historias colectivas y nacionales. Como ha reconocido la crítica, toda la literatura de los años 50, cuyos autores vivían principalmente en Londres, fue muy sensible a la condición social y cultural del Caribe contemporáneo. Pero para comprender el contexto del que nace todo este movimiento literario, que ha dado ya tres premios Nobel, es necesario mirar hacia atrás para entender las circunstancias y los antecedentes de los que nace la literatura escrita en inglés en la región.

Desde la llegada de Cristóbal Colón durante el descubrimiento, hasta el final del siglo XV, las islas de las llamadas Indias Occidentales fueron vistas como simples objetos para ser explotados en vez de lugares para ser poblados. Justo lo contrario de lo ocurrió en el continente con las colonizaciones española y portuguesa, que desde su llegada se establecieron para quedarse. La historia de estas islas estuvo marcada por la pacificación y el exterminio de las poblaciones nativas, y por la fiera rivalidad naval entre los sucesivos poderes europeos. La introducción de los cultivos de caña de azúcar a finales del siglo XVI, basado en la mano de obra esclava traída desde África, generó en las distintas sociedades un ciclo de relaciones humanas viciadas que las dejó moral y estéticamente lisiadas. El autor guyanés Wilson Harris, nacido en New Ámsterdam, llama a este proceso el «éxtasis vencedor-víctima» y es el tema central de su *Guyana Quartet,* que comenzó a publicar al establecerse en Londres en 1959 y compuesto por los títulos *Palace of Peacock* (1960), *The Far Journey of Oudin* (1961), *The Whole Armour* (1962), y *The Secret Ladder* (1963).

Otros autores caribeños como George Lamming, nacido en Barbados, han tratado de interpretar la primera historia del Cari-

be. Novelista, crítico y comentarista social, es uno de los escritores esenciales en la búsqueda y configuración de esa voz propia que, en su caso, cristalizó a partir de mediados del pasado siglo como parte de un proceso de nacionalismo cultural y político que desembocaría en la independencia de los países caribeños. En *The Pleassures of Exile* (1960) examina el proceso de colonización de los pobladores europeos de todas clases y sus efectos: «Los indígenas caribes y arahucos, que vivían por sus propias luces mucho antes de la aventura europea, desaparecieron gradualmente en un bosque ciego y salvaje de sangre. Fue introducido ese regalo malicioso, la caña de azúcar, y una inmensa migración humana se movió hacia el Nuevo Mundo del Caribe: ladrones y criminales deportados, soldados derrotados y caballeros monárquicos huyendo de Europa; esclavos de la costa occidental africana, indios, chinos, corsos, portugueses. La lista es siempre incompleta, pero todos se encontraron en un suelo extraño, en un impredecible e infinito espectro de costumbres y emprendimientos, gente en las más azarosas combinaciones, rodeada de memorias de esplendor y de miseria, el triste y moribundo reino del azúcar, un futuro lleno de promesas. Y siempre, el mar.» En la novela *Natives of My Person* (1972), un relato alegórico de la travesía de un barco negrero hacia San Cristóbal en el período colonial, ofrece una perspectiva de los efectos del proceso de colonización en los colonos europeos de todas las clases. Aunque ninguno de los embarcados en el navío *Reconnaissance*, alcanza las Indias Occidentales al final de la novela, sus actitudes hacia la autoridad y la explotación están ya viciadas por los valores de la sociedad colonial. Por su parte, el autor guyanes Edgar Mittelholzer en su trilogía *Kaywana*, explora los miedos y obsesiones de la familia Van Groenwegel, pionera en la colonia e instalada allí desde varias generaciones. Muestra como esos rasgos se exacerban en una sociedad organizada exclusivamente para la producción, en la que había muy pocas (o ninguna) restricciones sociales al ilimitado poder personal o a la gratificación sexual.

Tras las guerras napoleónicas, la importancia estratégica del mar Caribe para Europa cesó. Las islas dejaron de cambiar de manos y de esta forma llegó un periodo de relativa estabilidad. A comienzos del siglo XIX los territorios bajo dominio británico

incluían dos colonias continentales, la Guyana Británica (hoy Guyana) y Honduras Británica (hoy Belice). Los escritores de ambos territorios son considerados asimismo de las Indias Occidentales, pues comparten con sus colegas de las islas una historia común tanto lingüística como colonial. El fin del dominio colonial británico en la mitad del siglo XX afectó a la producción cultural en toda la región, si bien cada área concreta produjo su particular respuesta. Pero mucho tiempo antes la cultura popular de la región ya había enraizado. Los esclavos africanos trajeron consigo una gran variedad de mitos tradicionales, canciones y creencias religiosas que transmitieron a sus hijos, que a su vez incorporaron a esta herencia algunos rasgos de la cultura europea que encontraron. La adaptabilidad de la tradición popular aseguró su supervivencia y todavía hoy está presente en algunos ritos asociados a prácticas religiosas como la Pocomanía en Jamaica o el Shango en Trinidad, así como en las bandas de percusión y carnavales del sur del Caribe. Desde una perspectiva literaria este mismo hecho tiene su equivalente en las lenguas criollas que evolucionaron como consecuencia del contacto entre africanos y europeos. Dos de los más importantes son el *patois* francés, hablado en las islas del este ganadas por los británicos a los franceses y el criollo jamaicano basado en el inglés y en varios aspectos de las lenguas del oeste de África. En este sentido Jean Rhys se identificó en su infancia, e incluso a lo largo de toda su vida con la comunidad negra, si bien se dio cuenta de que ese mundo representado por su niñera, Meta, no se podía conciliar con ella. Envidiaba a la comunidad negra por su vitalidad su riqueza y esplendor en contraste con lo estéril del mundo de los blancos. Un tema que aparece en sus obras a través de la amistad de algunos de sus personajes, como sucede en el caso de *Tia* y *Christophine* en *Ancho Mar de los Sargazos*, y *Anna Morgan* en *Viaje a la oscuridad,* quien intenta encontrar una amiga entre la comunidad negra.

Las identidades se convierten en esta zona de Caribe y en esta época en un verdadero problema, debido a los prejuicios de clase y pertenencia, y a una sociedad rígida y, en líneas generales, bastante impermeable a influencias exteriores como lo era la británica. La población europea de las Indias Occidentales se resistió siempre a identificarse como de las Indias Occidentales. Muchos

llegaron como colonos temporales, para gestionar haciendas o para obtener rápidos beneficios como piratas. Unos pocos formaron parte de fallidas plantillas de trabajadores. En su novela *One touch of nature* (1971), Lionel Hutchinson, describe el destino de esos campesinos conocidos en Barbados como los «piernas rojas». Al contrario de sus colegas establecidos en Norteamérica, los europeos que se establecieron en las colonias de las islas permanecieron muy vinculados a la madre patria, especialmente después de 1938, cuando distintos procesos de emancipación crearon una situación en la que el término India Occidental, mezcló a los criollos y blancos con los ex esclavos. Jean Rhys, de nuevo en *Ancho mar de los Sargazos* (1966), explora la neurosis que esta confusión produjo en la población criolla. Tras la emancipación, cuando se llevaron trabajadores blancos como alternativa a la mano de obra africana, estos mismos trataron de disociarse inmediatamente de las masas negras. *Pitch Lake* (1934), la primera novela de Alfred Mendes, autor nacido en Trinidad de ascendencia portuguesa, narra la vida de un hijo de emigrante portugués en Trinidad, cuyos esfuerzos por rechazar y separarse de las masas le llevan incluso a cometer asesinato.

Aunque en la mayor parte de las colonias británicas de las Indias Occidentales la población blanca era una minoría, su poder económico y social les colocó al frente del movimiento literario durante las primeras etapas de su historia. Con el cambio de siglo, por ejemplo, fue posible para Thomas MacDermot, jamaicano blanco, cautivar la imaginación de sus compatriotas de todas las razas con sus versos patrióticos. *All Jamaica Library* fue uno de los primeros intentos de crear una tradición literaria local. Hoy en día los blancos de las Indias Occidentales son una minoría mucho menos poderosa e influyente y con una ascendencia tan ambigua como la de los descendientes de africanos. Muchos han abandonado la región o se han refugiado en actitudes racialmente defensivas desde las cuales es cada vez más difícil escribir, si bien algunos continúan activos en el teatro y en las artes visuales. Aquellos que publicaron provenían normalmente de pequeñas islas o de zonas agrícolas donde su status no se vio comprometido hasta muy recientemente: Ian McDonald de la zona rural de Trinidad, Phyliss Allfrey y Jean Rhys de Dominica, y Geoffrey Drayton de

Scott, de Barbados autor de la saga criolla *Witchbroom* (1992) y Honor Ford-Smith, de Jamaica, cuyas colaboraciones con los trabajadores miembros del Sistren Theatre Collective, creó *Lionheart Gal: Life Stories of Jamaican Women* (1986). Todos ellos se enfrentaron a una constante lucha por definirse como escritores de las Indias Occidentales sin negar su pertenencia a la cultura afro-caribeña.

Las primeras décadas del siglo XX fueron momentos de severas crisis económicas en las Indias Occidentales. Una nefasta combinación de huracanes y sequías causaron estragos en la industria del azúcar provocando una fuerte pérdida de su competitividad en el mercado mundial. A pesar de los altos índices de desempleo, los propietarios de las plantaciones en Guyana, Jamaica y Trinidad importaron mano de obra de India, a menudo a cargo de las arcas públicas, en lugar de reorganizar el sector para favorecer una mejora en las condiciones de vida de los trabajadores locales. La depresión económica de las áreas rurales, produjo una corriente de migración hacia las ciudades. La heroína del jamaicano H.G. de Lisser en su novela *Jane's Career* (1914), era una de esas miles de mujeres jóvenes que fueron a las ciudades en busca de empleo doméstico. No todas como Jane lograron sus objetivos, y muchas de ellas terminaron prostituyéndose y viviendo en escuálidas chabolas. Esta migración del campo a la ciudad se convirtió en un tema recurrente en la obra de muchos autores de las Indias. A menudo esta partida del campo se interpreta como una pérdida espiritual, como le sucede a las jamaicanas Lindsay Barret en su obra *Song for Mumu* (1967), o a Erna Brodber en *Myal* (1988).

Dos hechos concretos tuvieron una influencia decisiva en la evolución social de las islas del Caribe a principios del siglo XX: la construcción del canal de Panamá y el reclutamiento de soldados durante la Primera Guerra Mundial. Ambos produjeron movimientos migratorios muy importantes y sobre todo un cambio de conciencia y de visión respecto a las relaciones con la metrópoli. En el caso de la migración dirigida a Panamá, supuso para muchos trabajadores de las Indias Occidentales su primera experiencia y confrontación entre trabajo y capital en un entorno industrial moderno. Les puso además en contacto con la versión

norteamericana de los prejuicios raciales y al mismo tiempo con los ideales republicanos de América. Toda una contradicción. Algo parecido sucedió con quienes se establecieron en los EEUU y que transmitieron de forma indirecta una visión distinta, moderna del mundo. Las obras del jamaicano Claude McKay, entre las que destaca *Harlem Shadows* (1922), una de las primeras obras afroamericanas publicadas por una gran editorial de difusión nacional en EEUU, y su compromiso con el movimiento del *Harlem Renaissance* fueron bien acogidas en su isla natal. Al igual que sus textos, la música que llegaba del barrio negro newyorkino tuvo un impacto decisivo en Jamaica. El jazz, el ska, el rocksteady, antecedieron al reggae, que pronto se convirtió en una verdadera seña de identidad del pueblo jamaicano, de sus aspiraciones y de su cosmovisión. Por su parte, muchos antiguos trabajadores del canal de regreso a casa ejercieron una influencia decisiva en sus respectivas sociedades. Los miembros del sindicato BITU (Bustamante Industrial Trade Union), creado por quien sería después primer ministro jamaicano Sir Alexander Bustamante, eran todos hombres que recibieron su bautismo laboral en Panamá. En Barbados y otros lugares el dinero de Panamá sirvió para educar a las nuevas generaciones. Claude McKay en su novela *Banana Bottom* (1933) o H.G. de Lisser en *Susan Proudleigh* (1915) trataron el fenómeno del regreso de los trabajadores del canal y el efecto que causaron en las aspiraciones de sus amigos y enemigos una vez de vuelta en casa. Sus atuendos y joyas sólo eran los símbolos obvios de una nueva demanda entre la población: el derecho de acceso a productos considerados de lujo, el derecho de representación política y las oportunidades en educación.

Sin embargo la Primera Guerra Mundial produjo efectos bien distintos. Miles de alistados fueron llevados lejos de sus lugares de origen .Tenían la impresión de formar parte del ejército británico y estaban dispuestos a defender al imperio al que debían lealtad. Sólo en Jamaica 10.000 hombres se presentaron voluntarios. Una vez en el campo de batalla se dieron cuenta de que, sin importar sus circunstancias, eran tratados como criados de inferior categoría a aquellos soldados que llegaban desde Australia o Nueva Zelanda. En un artículo publicado en 1932 en la revista *The Roya-*

lian, editada en Trinidad, H.C Mentor señalaba la influencia y el cambio producido como consecuencia de la participación de las tropas de las Indias Occidentales en la contienda. En Egipto tomaron conciencia de la batalla nacionalista que se desarrollaba allí. En Europa se encontraron con regimientos americanos compuestos por soldados afroamericanos y por tropas senegalesas que luchaban con Francia, y que eran tratadas con mayor respeto del que ellos mismos recibían. Al tiempo entraron en contacto con las ideas marxistas que sustentaban la revolución rusa, que según el autor de Trinidad Alfred Mendes, veterano asimismo en Francia, parecían un rayo de esperanza en un mar de desolación. Fue precisamente tras la desmovilización de las tropas, cuando éstas lideran el ataque contra las oligarquías coloniales. Uno de sus argumentos era que si los antiguos combatientes habían luchado y muerto contra los alemanes defendiendo un imperio tan poco generoso con ellos, también lo podían hacer y mejor por sus propios intereses. Barbados, Trinidad y Jamaica se contagiaron de este espíritu liberador que había experimentado la cruel realidad europea y había conocido las ansias de otros pueblos por iniciar el camino de la libertad.

Fue en el periodo de entreguerras, con sus sucesivas crisis económicas, cuando se produjo el fermento de un cambo radical en las ideas políticas y culturales. Ninguno de los problemas anteriores a 1914 se resolvieron. Las tasas de desempleo seguían siendo más altas que nunca. Y a este hecho se añadió el retorno de los trabajadores del canal una vez las obras hubieron finalizado. A esto se añadió una nueva circunstancia. Los hindúes que tradicionalmente constituyeron un amortiguador entre las masas de población negra y la oligarquía blanca en Guayana y Trinidad no podían aceptar más tiempo depender de salarios de explotación y durante la década de los treinta, el movimiento independentista indio les ayudó a tomar conciencia de su situación de oprimidos. En el plano cultural en Trinidad nació el calypso como un arma política. Su estilo mordaz y satírico se imitaba en algunos cuentos y relatos cortos publicados en revistas como *The Beacon* o *Picong* o *Callaloo*. Hacia mediados de los 30 los primeros sindicatos organizados como tales empezaron a asumir un papel cada vez más importante como líderes y cabezas visibles del descontento

popular. La novela *Crown Jewel* (1952), escrita por el autor de Trinidad R.A.C. de Boissiere, relataba cÓmo un general y a la vez vago descontento social con el sistema se transformaba en acciones políticas directas, lideradas por los sindicatos que aglutinaban a amplios sectores de la población en la época. En Jamaica, el *Left Book Club,* por ejemplo, combinaba sus actividades literarias con posiciones radicales de corte socialista en política.

En 1935 hubo grandes manifestaciones de desempleados en Trinidad y Jamaica, huelgas en la Guyana Británica y disturbios en San Vicente a causa de una subida de los aranceles aduaneros. Lo serio de la situación se puso de manifiesto cuando a finales del año en respuesta a una huelga de contratistas de carbón en Castries, la capital de Santa Lucía e importante punto de abastecimiento para la flota británica, los disturbios llevaron a las autoridades a declarar el estado de emergencia. En 1936 estalló la guerra Italo – abisinia. Es difícil calibrar el amplio rechazo que provocó el cinismo de Gran Bretaña dada su actitud en este asunto. Su reticencia a acudir en ayuda de Etiopía fue interpretado como la última traición a la raza negra. La identificación de los Rastafaris con el emperador Selassie viene de entonces y es sobradamente conocida su filosofía panafricanista y su admiración y respeto por el continente negro. Por eso no se entendió la tibieza del Reino Unido a la hora de plantar cara a una invasión militar que a la postre se demostraría desastrosa e inútil.

Es a partir de 1937 cuando la situación general de la región empeora: huelgas en Trinidad seguidas de graves incidentes en Barbados, paros continuos en Guyana y disturbios sangrientos en Jamaica, seguidos de detenciones y arrestos de líderes sindicales, periodistas y activistas políticos. Con el fin de tener una perspectiva más realista sobre lo que sucedía, el gobierno británico encargó a una comisión la redacción de un informe sobre la situación de las colonias, que al tiempo contemplaba medidas paliativas. Pero nunca se pudieron implantar puesto que el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, truncó toda posibilidad de mejorar o cambiar el statu quo. Fueron todos estos hechos los que constituyen el caldo de cultivo literario en las posteriores obras de algunos autores que en aquella época eran apenas unos niños. La obra de George Lamming, *In the Castle of my skin* (1953), está basada

en su percepción de los disturbios y hechos que tuvieron lugar entonces en Barbados. Escritos desde una perspectiva de clase bien distinta, los jamaicanos John Hearne en *Voices under the window* (1955) y Neville Dawes con *The Last Enchantment* (1960) utilizaron como tema central de sus novelas las actitudes cambiantes hacia las clases y el color de la piel que previamente habían precipitado estos disturbios.

La Segunda Guerra Mundial, el declive del Imperio Británico y un nuevo orden mundial inauguraron una nueva época en las Indias Occidentales, pero esto será motivo para la segunda parte de este artículo ©



Manuel Rivas al principio de las mareas

Juan Cruz

Manuel Rivas va por el mundo con un cuaderno de rayas; las tapas son de colores, rojo, blanco, negro; lleva una pluma y anota lo que escucha y que le llama la atención. La última vez que le vi fue en el homenaje que los actores y guionistas le dedicaron a Rafael Azcona en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Alguien comentó, antes de empezar el acto, una de las genialidades del gran Azcona y Rivas sacó su pluma, abrió la libreta, en la que sus pensamientos conviven con papeles que se va encontrando por ahí, y tomó nota, parsimoniosamente. En ese instante de silencio, Rivas se concentra, subraya, dibuja; luego cierra el cuaderno, mira a los lados y parece como si ese instante de la escritura que acaba de terminar hubiera sido un largo viaje al centro de una sola palabra.

Él es así, y es muchas cosas más. En ese instante en que le vi ahí, esperando que un grupo de actores leyeran versos, mensajes, cartas, literatura de Azcona, para mí simbolizaba uno de esos escritores a los que apreciaba el maestro no sólo por las cualidades de sus textos sino por la autenticidad de su mirada. De modo que su presencia allí, conociendo los gustos del autor de *Los ilusos,* me pareció un símbolo muy íntimo, una alegría. No lo dije, claro, me puse a recordar un episodio de esa relación que ambos mantuvieron con la discreción de la que son capaces las buenas personas.

Ese episodio tiene que ver con «La lengua de las mariposas», para mí el mejor cuento de Manuel Rivas. Trata de un episodio

central en el ánimo al que condujeron a la población los que quisieron la guerra civil. Un maestro republicano que había encandilado con su conocimiento y con su humanidad a los niños y a los padres de una población pequeña de Galicia es apresado por los golpistas y es repudiado en público por aquellos que antes le agasajaban; y el niño que había sido su alumno favorito le insulta y le apedrea, mientras el camión en que el maestro es separado del pueblo se pierde en la lejanía...

Cuando leí ese cuento yo era editor de Alfaguara, donde Manuel ya había publicado algunos de sus libros, y donde ha seguido publicando, hasta su último monumento también sobre otro episodio simbólico de esa memoria de la guerra: *Los libros arden mal.* Al terminar de leer «La lengua de las mariposas», que está en el libro *Qué me quieres, amor,* llamé a Fernando Bovaira, productor de cine, y le escribí a Fernando Fernán-Gómez. En ese cuento yo había visto una película, el germen de una película; le pasé el cuento también a Rafael Azcona, a quien conocía ya, gracias a la intermediación de Fernando Trueba, que fue quien me dijo que el maestro no era ese ser hosco que la gente dibujaba.

A Fernán-Gómez le dije, en la carta, que si ese cuento se hiciera alguna vez una película él podría ser el director, el maestro e incluso el niño. Fernando fue luego el maestro en la película, e hizo allí una interpretación sencilla, genial, entusiasta; se imbuyó del personaje como él solo sabría hacerlo, y ahora, cuando uno recuerda la película, lo más sobresaliente es ese rostro suyo ilusionado primero y desesperado luego, perturbado, extrañado y digno que acaso representa la propia historia de la República y, más adentro, de la vida española. El guión fue de Azcona, que combinó otros cuentos del mismo libro con ese, y alcanzó un grado de respeto al espíritu del texto que me parece que fue sobre todo respeto a Rivas, al espíritu educado, esencial, generoso con que Rivas apunta lo que va pasando en la vida, lo que le cuentan que pasó y lo que pasa.

Así que cuando le vi allí, ante el escenario donde luego iban a rendir homenaje a su amigo muerto, me vinieron a la memoria todos estos episodios que tanto tienen que ver con un periodo de España que acababa precisamente con la muerte de Azcona, que representa muy bien lo que Rivas busca de los mayores; como el

doctor Abarca de *El lápiz del carpintero*, que nació de su conocimiento de la historia singular (y también republicana) del comandante Comesaña, capaz de convencer a sus carceleros para que le dejaran pasar en libertad (¡haciéndolo pasar por su jefe supremo!) la mejor noche de amor de su vida...

Así he visto a Rivas fijándose, anotando en esa libreta que llevaba esta noche las cosas que pasan, para que no dejen de pasar. Acaso esa es la experiencia mayor de su literatura: ser un poeta, es decir, estar dentro de sí mismo, y sin embargo escribir hacia fuera, para que la experiencia se confunda con la memoria de todos. Allí se sentó, ante el escenario, lo vi reconcentrado, pensando, y de pronto surgió en el escenario un símbolo mayor, más inconsciente y por tanto una metáfora más pura, de aquel momento que yo estaba viviendo mientras hacía la crónica secreta de esa relación de Manuel Rivas con el acto que se estaba desarrollando.

En ese momento, digo, apareció en el escenario, entre Manuel Aleixandre, Santiago Ramos, Ana Belén, Álvaro de Luna, Juan Luis Galiardo, Juan Diego Botto y tantos otros, la figura de un joven muy apuesto, era Martiño, Martiño Rivas, el hijo de Manolo, que ahora es actor y que era aquel chico que iba con Sole, su hermana chica, con su madre, Isabel, y con Rivas, y que no quería seguir en las cenas cuando el padre seguía dibujando dedicatorias en las sobremesas; rabioso entonces cuando le quitaban el sueño, allí estaba, leyendo las cartas, los poemas, los mensajes, la literatura del hombre que había apresado en varias imágenes lo que el padre soñó alguna vez y escribió en una libreta como esta en la que ahora anota quizá qué siente cuando ve a su hijo y luego lo abraza como si hiciera un siglo que le echa de menos.

Fue un momento emocionante para quienes lo vimos y estábamos en el secreto de que por el medio de aquel torrente de gente surcaba una de esas mareas que propicia la literatura asombrada de Manuel Rivas, O'Rivas, como se llama él mismo ©



Amor Vincit Omnia

Luis Antonio de Villena

LA OBRA DE BONIFAZ NUÑO (MÉXICO, 1923) ABARCA LOS ESTUDIOS Y TRADUCCIÓN DE LOS CLÁSICOS GRECOLATINOS, LA CRÍTICA ARTÍSTICA Y LA CREACIÓN POÉTICA. A PROPÓSITO DE LA RECIENTE ANTOLOGÍA DE SUS POEMAS, DE VILLENA EVOCA LA SIGNIFICACIÓN DEL ESCRITOR MEXICANO.

Conocí hace muchos años (era yo estudiante o muy poco después) la labor como latinista y helenista del mexicano Rubén Bonifaz Nuño, al que además de antologías poéticas de esos clásicos, debemos concretas traducciones de Ovidio, Píndaro, Lucrecio u Horacio entre otras, además de ensayos como *Los reinos de Cintia. Ensayos sobre Propercio* (1978) o *El amor y la cólera*, un notable trabajo sobre Catulo. Sabía que Bonifaz Nuño era también poeta en nuestra lengua, pero una rara desidia me hizo conocerlo mucho más tarde, y lo siento, como siento que apenas haya llegado a España, sino con esta antología que acaba de editar Visor. Nacido en Córdoba (Veracruz) en noviembre de 1923, ahora Bonifaz Nuño es un hombre viejo y ciego, desde hace años, al que ojalá le llegue aún desde esta orilla del idioma –que él dice en cierta entrevista que los españoles hablamos peor– alguna luz de fraternidad amiga...

Bonifaz Nuño es ante todo, reduciendo pero quintaesenciando, un poeta del amor a la mujer, a veces trascendido (también lógicamente entonces un poeta en ocasiones del desamor) y un poeta social, un poeta que ha querido mirar a su entorno. En palabras sencillas de su antólogo, los temas básicos de Bonifaz Nuño

Rubén Bonifaz Nuño: *La luz que regresa. Antología*. Selección y prólogo de Sandro Cohen, Visor, Madrid, 2008. 191 págs.

serían «el amor y la relación del ser humano con Dios y la sociedad que lo rodea». He dicho «poesía social» y de nuevo habrá que recordar que para los mejores, ello no significa ni descuido formal (la poesía de Bonifaz es siempre de una impecable tersura y belleza de estilo, como de quien ha pesado cada palabra antes de ubicarla en el verso) ni menos un mero panfleto político...

Los primeros poemas de Rubén Bonifaz Nuño datan de 1945 y eran poemas estróficos, de cuño clasicista, pero su primer libro no llegó sino en 1953 con «Imágenes». Para los mexicanos, Bonifaz Nuño es uno de los grandes poetas de amor del siglo XX y se aprenden poemas suyos de memoria, como al parecer ocurre con «Los amorosos» de Jaime Sabines, poeta de otra parte muy distinto, pero que acertó con ese texto a componer uno de los más célebres poemas de amor de la literatura mexicana. Para mi los libros más interesantes de Bonifaz Nuño (aunque en la antología que comento hay muestras de casi todos) son «Los demonios y los días» de 1956, «Fuego de pobres» de 1961 y «La flama en el espejo» de 1971. Aunque naturalmente a esta selección habría que agregar muchos poemas de otros libros (de «Albur de amor», por ejemplo, de 1987) y algo de su «Calacas» de 2003, el último libro publicado hasta hoy, con un título tomado del habla mexicana, con sabia autoironía de viejo, pues «calacas» vale por figuraciones de muertes o cráneos mondos...

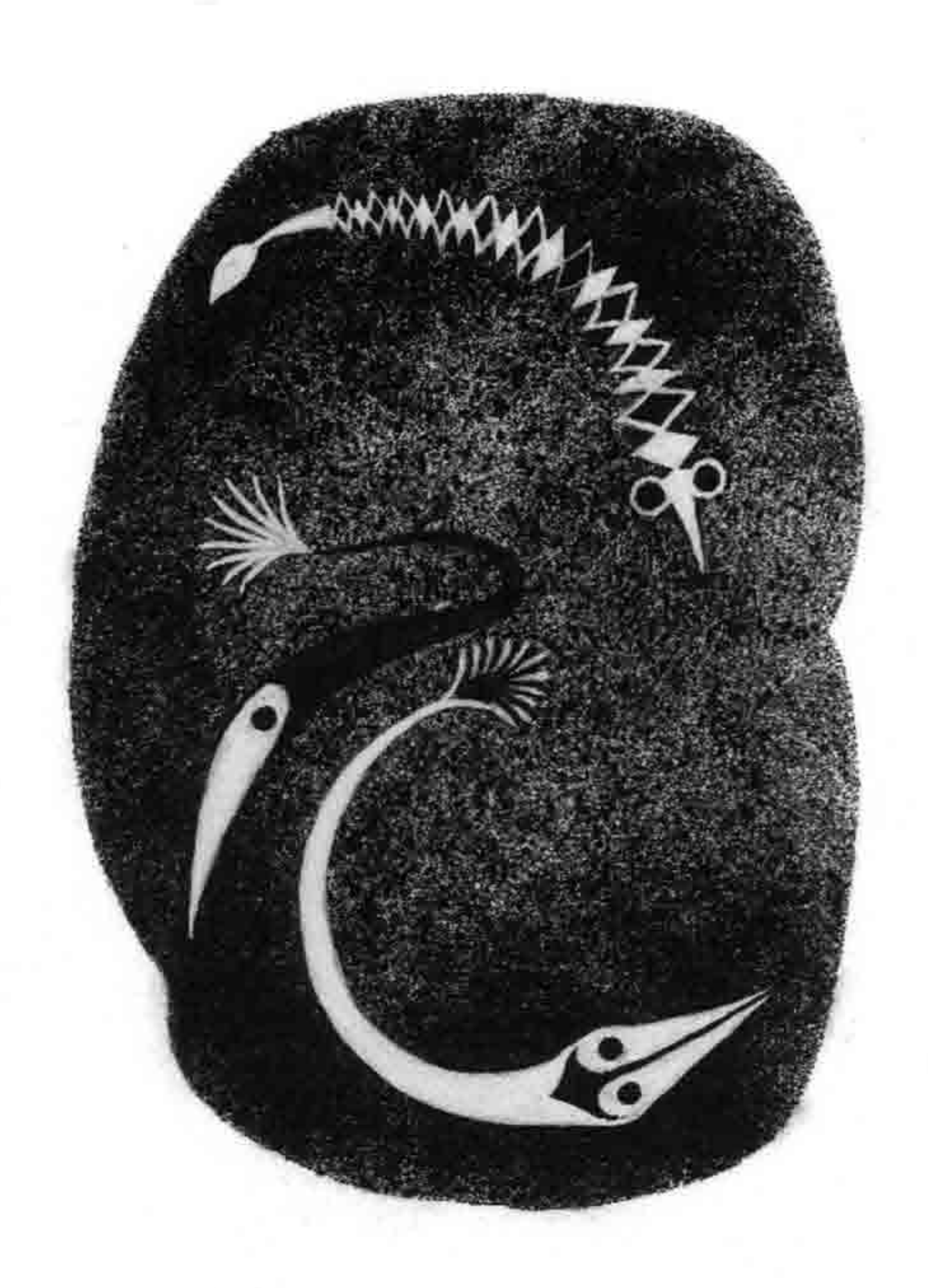
En los dos primeros libros que he nombrado, pero especialmente en el segundo, los poemas de claro y lúcido análisis amoroso, se mezclan con los que hablan de la ciudad que crece con desgarro y de la gente que la habita, y que como Camus afirmaba «vive, muere y no es feliz.» Con esa gente quiere unificarse el poeta en un texto como «No me ilusiono, admito, es de mi gusto,/ que soy un hombre igual a todos./ Trabajo en algo, cobro/ un sueldo insuficiente; me divierto/ cuanto puedo, o me aburro hasta morirme;/ hablo, me callo a veces, pido/ mi comida, y a ratos/ quisiera ser feliz gloriosamente,/ y hago el amor, o voy y vengo/ sin nadie que me siga. Tengo un perro/ y algunas cosas mías.» Sin embargo este cuidadoso poeta de lo muy cotidiano, que también se enfurece o se llena de melancolía y habla de la amiga/amante que le colma o le deja («No podrás dejarme/del todo, amiga, aunque me dejes.») es asimismo el refinado autor de «La flama en el

espejo», donde el amor a la mujer múltiple (la Virgen en algún poema o la «Shejiná» de la cábala) produce textos de enorme intensidad lírica llenos de una enorme y honda cultura, visible sin ser exhibida, pero mostrando –en complementariedad a lo anterior– que el poeta puede tocar muchas cuerdas y muchas sensibilidades, sin que una excluya a la otra... «Ella, la intocada, se sonríe/ a solas, desnuda y resguardada/ por su poder tranquilo, en medio/ del templo radiante incorruptible./ Y mira y sabe, y edifica.»

Dos versos (de distintos poemas) conviven en la totalidad del poeta, el elaborado cotidiano: «¿Por qué si no me quieres, me has querido?» o este no menos elaborado pero de más visible vuelo o fantasía: «la concordia de la luz lloviendo.»

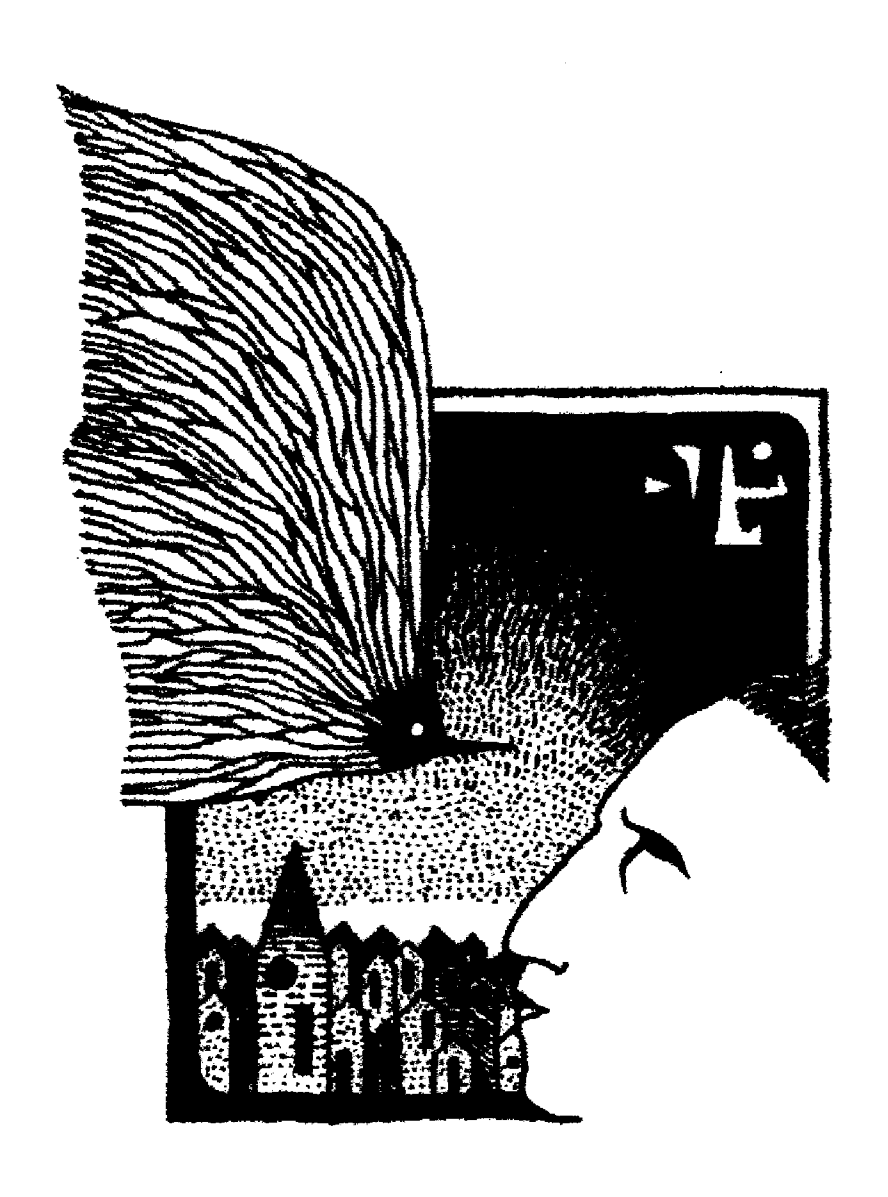
La sensación es que Rubén Bonifaz Nuño (como muchos hombres y muchos poetas) ha vivido lidiando con su suerte, pero siempre trasponiéndola en palabra depurada –los clásicos traducidos tienen mucho que ver con este orden, esta exactitud– y siempre aguardando algo más que tiene que llegar o que lo tenemos que pintar o cantar o hacer resplandecer... Una allendidad luminosa. Estamos así ante un poeta muy sólido, pleno de buen hacer, pero cuyos fulgores (que los hay) como no proceden de la pirueta vanguardista ni del cohete explosivo, hay que mirar de cerca y aquilatar, a menudo, con la minúscula balanza del oro: «pues podrá ser que se te olvide/ mi amor; pero esos tiempos, cuándo.»

Aparentemente sencillo, incluso en momentos fácil (es la facilidad de Catulo o de Propercio) el poeta Bonifaz Nuño es un poeta culto que sabe llegar a todos, hablar a la mayoría desde la exquisitez de lo inmediato elaborado. Otro descubrimiento de la realidad jubilosa o doliente, a través del fulgor o a través del día a día. «Luz del joven amor de aguas azules...» Un poeta, ciertamente, al que hay que hacer un hueco noble en nuestra estantería ©



F. Solé 08


Creación



Dos poemas

Andrés Sánchez Robayna

La luz del sol en una cafetería

Ese brillo en las mesas, esa luz,
las paredes que toca ese sol que se apaga,
la tarde en su reposo, el ventanal,
el tiesto verdeoscuro con la planta,

¿son tan sólo reflejos, son simplemente formas
de la apariencia? El mudo sol llamea.
La luz cae en el espacio, en esos muros,
en la ansiedad de una mujer que espera.

Un hombre mira el ventanal, medita
sobre la luz, las formas del deseo.
Ve el cuerpo de la luz rodar despacio
y envolver en silencio el otro cuerpo.

Las manos y los ojos se preguntan.
El deseo es la luz, y no hay respuesta.
La pregunta va, pues, hacia la nada,
la nada de este espacio y de la espera,

la ansiedad, el espacio que recibe
el movimiento de la luz callada.
Mira otra vez sus propias manos, siente
su latido en la tarde que se apaga.

El sol arde en los mundos, en lo abierto.
El hombre se refugia en la sombra desnuda.
Medita en el destino del deseo.
Los ojos, la apariencia y la tarde se anulan.

Variación sobre Bach-Siloti

Este mar que ahora llega en las notas de piano
fue el que soñaste un día y era anterior a ti.

Estas notas brotaron al escuchar la lluvia
llevada por la brisa sobre el mar, una tarde.

Ésta es la noche oscura de las manos vacías
y la mirada fija en la estrella que cae.

Éste el largo silencio que sucede al silencio
en que escuchas el mar, su rumor, en lo eterno.

Esta sola belleza nos ayuda a vivir,
y también a morir.

Diez veces afuera con su adentro correspondiente

Blanca castellón

I

Afuera

está el desierto
con ganas de ser río

hay risas que no escucho

y gente que camina
con el oído ciego

afuera no hay abrazos
hay prisa y mucho abismo

los puentes se han perdido

II

Afuera

no hay perros en la calle
ni tortuguitas rojas

ni una sola lagartija que
tome el sol en la azotea

III

Afuera

está la luna con heridas
abiertas en el centro

una plaga de poetas
contamina el silencio

el árbol dice adiós a sus raíces
y nadie se entristece

el arte como el crimen
deja su estela de evidencias

IV

Afuera

hay trapos sucios
expuestos sin pudor

la basura es profunda
afuera hay asco

es profundo el pasado
es profundo el futuro

hay vómitos resecos
en el cráter de un volcán

abundan los campos
de lamentacion

hay Washington
Irak
África
hay Haití

V

Afuera esta la guerra

es peligroso que afuera
nos rompan el encanto

hay un continuo movimiento
de versos negros en los labios

afuera tengo miedo
los nombres se acabaron

VI

Afuera

no hay lecho seguro
ni sábana sin mancha

no hay ojo sano en el mirar
no hay distancias livianas

ni madre
ni padre

afuera está el paisaje
con letras olvidadas

VII

Afuera

un niño rompe
en llanto la espera

hay llagas en la sombra

tráfico de obstinaciones
y otros estupefacientes

libros que nadie leerá
afuera está la ausencia

VIII

Afuera hay pruebas fidedignas
de ángeles que hacen llover café

hay duendes
fotografías viejas

flores inteligentes que saben
marchitarse a tiempo

afuera duele el sueño
y suena el mal en los timbales

se amontonan
las grietas en la tierra

IX

Afuera

los pobres regresan
a morir en las trampas

hace hambre y
horizonte cerrado

afuera es largo

angosto
seco

hay polvo
huesos

y cuerpos confundidos
en el cielo común.

X

Afuera

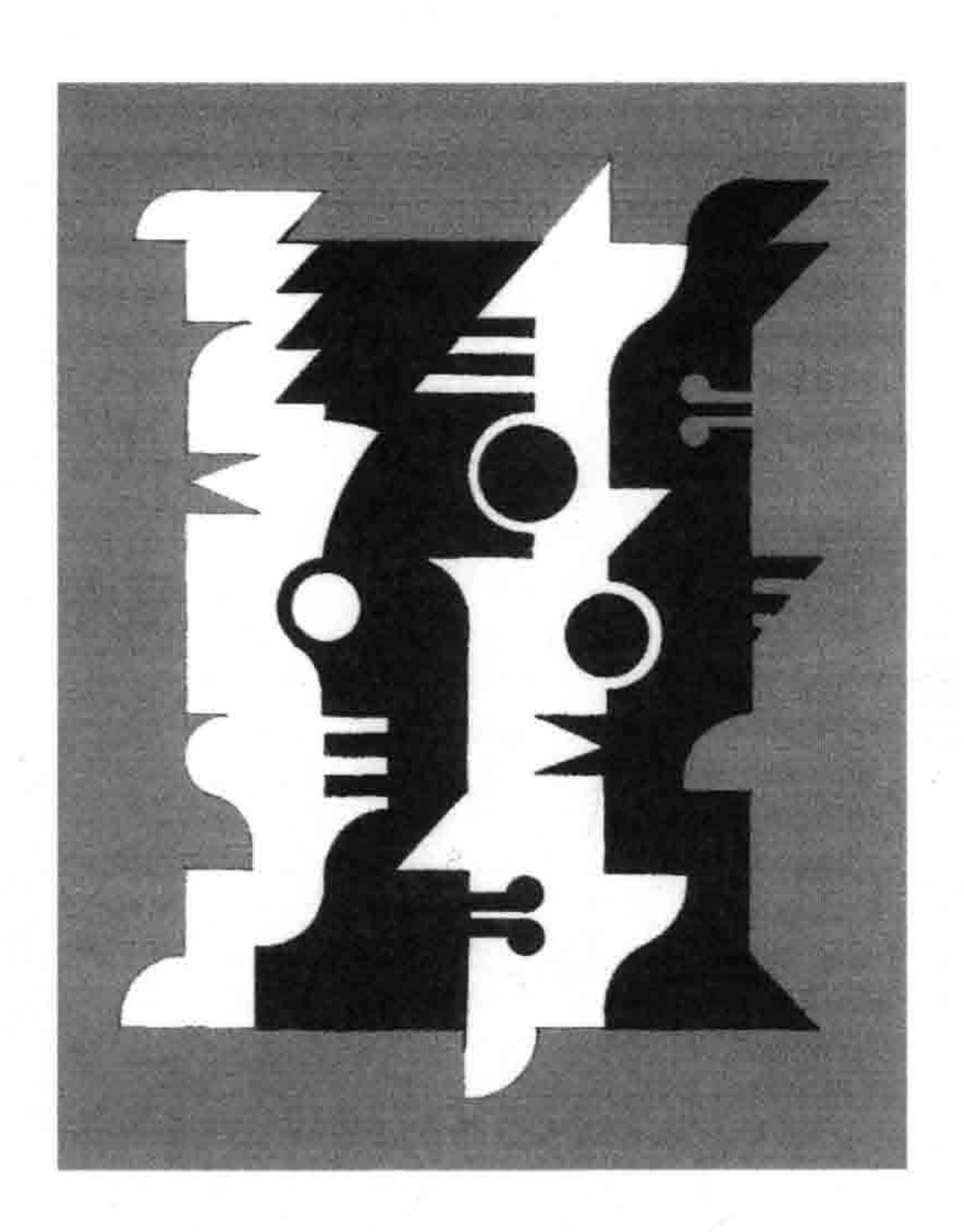
hay otro afuera
en construcción .

XI (ADENTRO)

El gozo esta aquí adentro
bien adentro

aquí aparece el chorro de agua
cuando excavas

adentro hay Nicaragua.




Punto de
vista



La musa sigue llevando vaqueros: tres maneras de vestir la realidad

Luis Bagué Quílez

EN LA ÚLTIMA POESÍA ESPAÑOLA CONFLUYEN VARIAS DIRECCIONES: REALISMO VITALIZADOR, SIMBOLISMO QUE CONJUGA SUGERENCIA Y REFLEXIÓN, Y DISTANCIAMIENTO IRÓNICO. LUIS BAGUÉ QUÍLEZ REPASA ALGUNAS DE LAS OBRAS QUE ENCARNAN ESTAS TENDENCIAS.

La musa y los vaqueros

En su artículo «Una musa vestida con vaqueros», de 1994, Luis García Montero reclamaba una poesía cercana a la vida, en la que los artificios culturalistas se sustituyeran por una atenta mirada a la realidad. Ese nuevo realismo exigía un lenguaje ilustrado que cristalizaba en un conjunto de rasgos estéticos: la desacralización del oficio de poeta, la conciencia del carácter convencional del arte, la apariencia de naturalidad, la búsqueda de la verosimilitud y la construcción del sujeto no como un *conjurado*, según había postulado el paradigma sesentayochista, sino como un *cómplice* de la experiencia transmitida en los versos. Estos planteamientos no irrumpían entonces con la fuerza de la originalidad; al contrario, continuaban algunas de las líneas esbozadas por la vertiente figurativa, una vez que su remozado vitalismo se había instalado en el horizonte contemporáneo. Sin embargo, la sugerente imagen de la musa con vaqueros, codificada en el poema «Garcilaso 1991» (*Habitaciones separadas*, 1994), expresaba con singular contundencia las premisas de un tipo de poesía que no se contentaba con tomar el pulso a la cotidianeidad, sino que articulaba un renova-

do compromiso con las *palabras de la tribu* y con el discurso de su tiempo. A lo largo de los años siguientes, en los que el *mapa cognitivo* posmoderno cambió de piel al compás de la ideología, la lírica española siguió reflejando las mutaciones del presente: las derivas del pensamiento débil, la impugnación del fin de la historia o las modalidades de una subjetividad surgida de las cenizas de la tradición romántica.

A comienzos del siglo XXI, los jóvenes autores habitan un territorio donde la movediza categoría de *lo real* constituye aún la piedra angular del edificio artístico, pero donde se advierte una progresiva tendencia a difuminar los límites de la representación. La reivindicación del fragmento, la vivificación de la cultura o la vuelta a una perspectiva simbolista son tres maneras de vestir una realidad que ha hecho de lo provisional un valor permanente. Las páginas siguientes intentan acotar las principales sendas por las que transitan los poetas del tercer milenio. Se trata de una tentativa necesariamente incompleta y deliberadamente parcial, pues la proximidad respecto del objeto de estudio obliga a un ejercicio de metonimia en el que las partes son síntomas de un todo conflictivo. No obstante, si se evita la tentación de mirar los acontecimientos actuales con cristal de aumento, se aprecia un entramado discursivo que invita a reflexionar sobre el papel de la lírica en nuestra sociedad.

Deconstruir a la musa

Una de las direcciones más destacadas de la última poesía es aquella que recupera algunos aspectos consustanciales a la corriente figurativa (el desencanto, la ironía, la intertextualidad), al tiempo que incorpora otros elementos propios del panorama posmoderno (el fragmentarismo, la diseminación del sujeto, la indagación metateórica). En esta tendencia convergen varios libros que aspiran a crear una nueva realidad a través de la deconstrucción de la realidad aparente: *Desvelo sin paisaje* (2002) y *Echado a perder* (2007), de Carlos Pardo; *El hombre que salió de la tarta* (2004) y *Notas de verano sobre ficciones de invierno* (2005), de Alberto Santamaría; *Adiós a la época de los grandes*

caracteres (2005), de Abraham Gragera; *En otra parte* (2005), de David Mayor; *A veces transparente* (2004), *La sal* (2005) y *Estudio de lo visible* (2007), de Mariano Peyrou, y *Crisis* (2007), de Juan Carlos Abril. Este inventario de títulos permite descubrir diversas características significativas de sus autores. La mayoría de ellos sugieren una paulatina disolución de los referentes que rodean a la experiencia poética. *Desvelo sin paisaje* y *En otra parte* propugnan la suspensión del contexto; *Adiós a la época de los grandes caracteres* propone la despedida de los gestos grandilocuentes, los personajes de una pieza y las palabras gastadas por el uso, y *Crisis* enuncia un doble desengaño: la inquietud que se atisba tras el horizonte de la madurez y el fracaso del lenguaje para *decir* y *decirse*.

En cualquier caso, las obras anteriores participan de un proyecto similar. Frente al desorden vital y la ausencia de expectativas, los poetas deciden refugiarse en un mundo habitable, adaptado a la escala de su intimidad. La desconfianza en la capacidad de la palabra para atrapar el momento tiene como consecuencia que la riqueza perceptiva adquiera mayor importancia que el matiz lingüístico. Así se observa en *Estudio de lo visible*, de Mariano Peyrou, y en ciertos versos que muestran una especial atención a la *visibilidad* del efecto estético: «las cosas han guardado / el ritmo secreto de lo visible» (Santamaría), «impongo / una visión miope» (Pardo), «ver significa primavera» (Abril). La constatación de que la realidad puede expresarse mejor mediante la mirada que mediante el verbo no implica rendir pleitesía a la *poética del simulacro* auspiciada por Baudrillard y plasmada con brillante vacuidad en la saga cinematográfica de *Matrix*. La contaminación visual de estos poemas no supone una mera celebración del carácter evanescente de nuestra época, sino más bien una advertencia sobre la amenaza que se oculta en una sociedad donde todo es susceptible de convertirse en imagen.

En sintonía con este mensaje, los autores citados cultivan una lírica centrada en los pequeños avatares cotidianos, en los pormenores que afectan a la primera persona. Esta actitud genera una suerte de *contraépica* levantada sobre los cimientos de la *épica subjetiva* que difundió el grupo granadino de la otra sentimentalidad. La degradación de la epopeya desemboca en la crónica de

un personaje que sabe que su única heroicidad consiste en vivir una *vida desapercibida*. Sin embargo, el sujeto necesita reconocer su identidad en medio del caos circundante. En ese sentido, la autonominación desempeña un papel esencial. Por un lado, funciona como una estrategia por la que quedan homologados el hablante y el autor. La afirmación del yo poético es un medio de singularizar la propia insatisfacción, lejos de las fisuras posmodernas. Por otro lado, la configuración de un individuo con nombres y apellidos verificables potencia el distanciamiento irónico entre el poeta y el personaje de sus versos. En esta encrucijada, los nuevos autores contravienen las evidencias del pacto autobiográfico –«escribí que mi nombre no era David», escribe David Mayor– o deciden dotar a la subjetividad de una dimensión colectiva –«Perdurará mi nombre, hasta / donde sé, en las personas / que vuelvan a llamarse Carlos Pardo», confiesa Carlos Pardo–.

La desmitificación del sujeto es simultánea a la del paisaje en el que se desarrolla su existencia. Las estampas de la naturaleza y las secuencias de la ciudad se someten a un proceso de dislocación verbal que redunda en la cosificación de los personajes y en la personificación de los objetos. La refutación del lenguaje como portador de verdades eternas da lugar a que también se relativice el estatuto aparentemente inmutable de la realidad y la ficción. La cosificación de los *seres urbanos* es habitual en algunas viñetas en las que los paseantes se transforman en figuras inmóviles, iconos o emblemas filtrados por el objetivo de una cámara. Los transeúntes que esperan a la entrada de un museo se erigen en símbolo de la periferia del presente, y ni siquiera la amada se libra de una descripción metafórica que actualiza los cuadros de Giotto: «Te quiero al modo de los viejos / pintores del *trecento*, / humana y geométrica, / ojos negros, piel blanca, / rebeca roja / y camiseta verde militar» (Carlos Pardo). Más común es el procedimiento inverso, que confiere a los objetos una categoría humana. Para ello se retoma el ideario genesíaco de los creacionistas y la metáfora disolvente del surrealismo. Ejemplo de lo primero es «un árbol», de Mariano Peyrou, donde el autor *fabrica* un árbol de palabras que el lector puede modificar a su antojo, con la condición de que no pretenda desvelar su auténtica naturaleza: «lo que no puedes hacer es entenderlo». Muestra de lo segundo es «Un

diablo entre nosotros (Tarde de supermercado)», de Alberto Santamaría, donde la presencia de lo inorgánico adquiere connotaciones semejantes a las de la greguería ramoniana: «Una fregona, despeinada en su abandono, soporta el grito de una puerta de emergencia». Más cerca de la sensibilidad contemporánea se encuentran «El susurro del polvo», de Abraham Gragera, una elegía borgiana dedicada a los objetos que sobrevivirán a la ausencia del poeta, y «El autor juzga a sus personajes», de Carlos Pardo, para quien la firmeza de los objetos contrasta con las dudas y vacilaciones del sujeto poético.

Otro rasgo posmoderno de los escritores agrupados en esta corriente es su tendencia a contemplar el discurso como un palimpsesto. Con esta finalidad, recurren a las citas ajenas, literales o manipuladas, que insertan en sus textos después de pasar por el tamiz de la parodia. El humor –o, más concretamente, la ironía– favorece la ruptura de las expectativas, las digresiones y los apuntes marginales. La relevancia que Alberto Santamaría concede al paratexto de sus composiciones se traduce en una compleja estratigrafía cultural. La mezcla entre la cultura literaria y la cultura *pop* suprime las fronteras entre ambos lenguajes, pero además pone al descubierto la voluntad mistificadora de metapoemas como «Odias la poesía (Gamoneda revisitado)» y «La poesía / el juego (Sobre un motivo de Vicente Núñez y un tema de Family)». Entre los mecanismos que utilizan estos autores sobresalen igualmente la oposición entre los poemas y los epígrafes que los preceden o la oscilación entre el léxico coloquial y la jerga especializada. Carlos Pardo da prueba de ello en su obra, cuya afinidad con el universo de Ángel González quedaba patente desde el «Epílogo» de *El invernadero* (1995): «No veo otra salida / si cada reflexión que me conmueve / ya está escrita en *Tratado de Urbanismo*». La lección de Ángel González se evidencia asimismo en los desenlaces de algunos poemas, que no desdeñan ni el ripio ni la parodia: «¡Ay escolasticismo / dame más / de lo mismo!», versos que añaden una desenfadada impugnación al Juan Ramón Jiménez que solicitaba de la «intelijencia» la facultad para obtener el nombre exacto de las cosas.

La dilución de la musa realista conduce a una poesía anuente con los juegos de la posmodernidad, aunque muy crítica con res-

pecto a su corolario moral. Frente al encogimiento de hombros o la adopción del conformismo, los autores mencionados proponen una indagación en la estructura profunda de la contemporaneidad sin abdicar del impulso lúdico. La experimentación con el lenguaje, la parodia de la tradición, la defensa del fragmentarismo o la supresión del contexto son los ejes de una poética que acaso se cimienta sobre un vacío de certezas, pero que no renuncia al porvenir.

Vestir a la musa

Un modo de ensanchar la vertiente figurativa consiste en enriquecer la experiencia personal con la experiencia cultural, desde la premisa de que la identidad se construye también con las películas que el sujeto ha visto, la música que ha escuchado o los cuadros que ha tenido ocasión de contemplar. Dicha premisa cristaliza en una interpretación de la labor creativa como un póster infinito, lo que guarda claras similitudes con la cosmovisión del sesentayochismo. Las nociones de lo *pop* y lo *kitsch*, legitimadas por Susan Sontag y recogidas por Castellet en el prólogo de *Nueve novísimos*, eran ya una llamada de atención sobre la necesaria apertura de la intimidad al entorno sensitivo. Sin embargo, la *formación táctil de la personalidad* que anunciaron los autores del 68 se mineralizó en una retroalimentación estética, a manera de un callejón sin salida que daba a otro callejón sin salida. Al filo del tercer milenio, varios poetas reactivan la comunicación entre arte y vida. La insistencia en esta segunda faceta produce una *vivificación* de la cultura, cuya integración en el discurso no se lleva a cabo mediante la simple superposición de referentes, sino que requiere un planteamiento más complejo. La imagen irracional, la libertad verbal, el torrente metafórico o la combinación entre cripticismo y desarrollo lógico no suponen el rechazo del anecdotario privado ni del confesionalismo directo. La apuesta por una mayor amplitud reflexiva descubre nuevos itinerarios líricos, según se aprecia en el recorrido de Elena Medel o Verónica Aranda. En la primera, la evolución desde el desplante juvenil de *Mi primer bikini* (2002) a la búsqueda de las raíces familiares en *Tara*

(2006) es solidaria con un deseo de profundizar en la identidad femenina. En Verónica Aranda, la experiencia de la alteridad que protagonizaba *Poeta en India* (2005) se desplaza en *Tatuaje* (2006) hacia el balance de un aprendizaje artístico y vital.

La pesquisa de la emoción estética no implica que se supriman los filtros destinados a evitar la impudicia sentimental. De hecho, los autores actuales potencian la ficcionalización del discurso a través de la máscara y el *alter ego*. La tensión entre el rostro y la máscara, que alimenta la (con)fusión en una sola identidad, es la médula de libros como *Las máscaras* (2004), de Antonio Lucas, y *Cara Máscara* (2007), de Álvaro Tato. Desde distintos puntos de vista, ambos cuestionan la separación entre el egotismo y los disfraces subjetivos. Esta actitud se plasma en los abundantes homenajes literarios elaborados por los poetas del periodo, que despliegan una variada panoplia de recursos expresivos: el diálogo con un interlocutor ausente, las modalidades del monólogo dramático, la técnica epistolar o la mezcla entre el retrato y el pastiche.

No obstante, la literatura no es la única proveedora de mitologías. La presencia de múltiples fuentes discursivas indica la importancia del acervo popular en los poetas jóvenes. No se trata ahora de un indiscriminado afán de culturalismo ni de una revisión de los formantes *pop* orientada a desvelar las paradojas que subyacen tras la realidad. La disparidad de referencias acredita la naturalidad con la que se imbrican dentro del texto materiales de valor y alcance muy diverso. La fascinación por el lenguaje del tebeo proporciona un ejemplo elocuente de que los productos de la subcultura pueden llegar a constituir un motivo legítimo para la representación lírica. Así sucede en obras que emplean los mecanismos del cómic como excusa para una introspección de mayor calado: es el caso de *Juegos de niños* (2003), de Ana Merino, que ensaya una autobiografía surcada por una perspectiva infantil. En otros casos, la esforzada síntesis entre imaginación y experiencia se vence a favor de la primera, según reflejan las semblanzas de superhéroes incluidas en *Libro de Uroboros* (2000), de Álvaro Tato, y el mosaico de voces que componen *La piel del vigilante* (2005), de Raúl Quinto, inspirado en la novela gráfica *Watchmen*, de Alan Moore. Al hilo de esta renovación de los formatos populares, cabe destacar la reescritura de la canción española en *Tatua-*

je, de Verónica Aranda. Aquí, los motivos de la copla se interiorizan sin asumir la desmitificación *kitsch*, al contrario de lo que ocurría en el primer Vázquez Montalbán. Los títulos de los poemas, que reproducen fragmentos de coplas, se completan con leves variaciones sobre el modelo original: «Llegó desde el Mar Rojo / en un barco febril» o «Me apoyaba en el quicio del recuerdo». Una función similar cumple la fotografía en la última parte de *El jersey rojo* (2006), de Joaquín Pérez Azaústre, un ejercicio de *voyeurismo* que comprende la glosa de fotos famosas («El beso», de Robert Doisneau), la meditación sobre el oficio de fotógrafo («La retina») y la confección de tarjetas postales («La playa», «Mar») o de retratos eróticos («El vestido naranja», «El jersey rojo»). La conexión entre la poesía y determinadas disciplinas aledañas abarca desde el diálogo con la estética cinematográfica que mantiene Ariadna G. García en *Napalm. Cortometraje poético* (2001) hasta la inmersión en la dramaturgia que postula Álvaro Tato en *Cara Máscara* (2007), pasando por el homenaje a las letras del *blues* en *Al fin has conseguido que odie el blues* (2003), de Javier Cánaves.

Junto con la ampliación de los temas, una característica relevante de los autores surgidos en este momento es la utilización selectiva de procedimientos vanguardistas. Las vanguardias, convertidas ya en tradición, aportan un tono lúdico y exponen el anhelo de eliminar los límites entre la experiencia artística y la praxis vital. La enseñanza de los *ismos* favorece la subversión del lenguaje –«El horimento bajo el firmazonte», de Carmen Jodra Davó– y la inserción de elementos paratextuales a modo de *collage* –«éste es mi contestador telefónico», de Vanesa Pérez-Sauquillo–. La plantilla vanguardista también puede sustituirse por un corolario netamente posmoderno, como en «Variación sobre un tema de Edgar Lee Masters», de Bruno Mesa, que invierte el sentido del poema «William Jones» a partir de la distorsión del mensaje original.

La omnipresencia de la cultura no excluye la inclinación cívica. En «Irène Nemirovsky», de Elena Medel, la cobertura estética es un excipiente del compromiso, ya que el texto incide en los vínculos entre la Historia en mayúscula y la historia en minúscula. La identificación entre la joven autora andaluza y la escritora ucra-

niana asesinada en Auschwitz trasciende las fronteras cronológicas y unifica las vivencias de las dos mujeres, según se desprende del anafórico «Yo soy» que pauta los versos: «Yo soy tú y a la vez yo», «Yo soy Finlandia en 1918 / y tú eres un corazón más en un mundo vacío».

El esteticismo no se resuelve en un enfrentamiento con el estilo realista, a diferencia de lo que había sucedido en las encendidas querellas de la generación previa. El afán de vestir a la musa se vuelve compatible con la transitividad comunicativa gracias al equilibrio entre arte y vida, la procedencia popular de las fuentes y el sacrificio de la exhibición erudita en aras de la rehumanización. En suma, la cultura se incorpora como núcleo de una identidad receptiva a los estímulos del mundo en el que vive.

Desnudar a la musa

La última corriente analizada propone una remoción de los aspectos accesorios de la poesía figurativa: la liviandad, el humorismo efectista, la retórica coloquial y el soporte anecdótico. El intento de salvar los escollos de una dicción demasiado transparente deriva o bien en el repliegue introspectivo, o bien en el adelgazamiento de la narratividad a favor de la reflexión. Ambas posibilidades certifican una voluntad de despojamiento tamizada a través del simbolismo. Esta ruptura interna del discurso experiencial tiene su origen en el artículo «Un nuevo simbolismo» (1998), de Luis Muñoz, que proclamaba una lírica que permitiese superar el debate entre una poesía de corte realista y una poesía de ascendencia metafísica. Se trataba, en esencia, de regresar a la tradición simbolista para abolir las barreras entre la profundización gnoseológica y el deslumbramiento ante lo cotidiano. El pensamiento analógico, la construcción imaginativa y el apoyo en el matiz abrían una senda que ya habían transitado, en la literatura europea, Ungaretti, Montale, Rilke, Eliot, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, el Antonio Machado de *Soledades* o el Juan Ramón Jiménez de *Piedra y cielo*. Siguiendo este ejemplo, el nuevo simbolismo exigía una progresiva renovación de los recursos estilísticos y una maduración de las experiencias recogidas en los versos.

La indagación simbolista pretende hallar un equilibrio entre lo sensitivo y lo meditativo. A principios del siglo XXI, numerosos autores manifiestan, en sus declaraciones teóricas, el deseo de sintetizar la vocación comunicable con la inquietud intelectual. En su poética para la antología *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003), Juan Antonio Bernier afirmaba: «Me interesa tanto conocer, saber, comprender, como *sentir* que conozco, que sé, que comprendo». En la misma dirección se pronunciaba Lorenzo Oliván en su respuesta al cuestionario de *La lógica de Orfeo* (2003), aunque privilegiaba la faceta reflexiva sobre la sensorial: «Pero los poetas que más me gustan son aquellos en los que lo sensorial se va cargando de reflexión, y lo simbólico va adquiriendo dimensiones en parte filosóficas». En efecto, la paulatina orientación hacia el simbolismo se observa en algunos poetas que habían surgido en la etapa de plenitud experiencial, como el citado Luis Muñoz, que ha apostado por una vía de ascesis expresiva desde *El apetito* (1998) hasta *Querido silencio* (2006). En su última entrega hasta la fecha, los espejismos y trampantojos existenciales se ponen al servicio de una depuración verbal que aspira a desnudar el discurso de toda retórica. Otros autores más jóvenes, como Andrés Neuman, alternan en títulos sucesivos la plantilla figurativa (*El columpio*, 2002) y la atmósfera de contornos brumosos (*La canción del antílope*, 2003).

La conjunción entre la clausura introspectiva y el anclaje material define varios poemas que acuden al símbolo para ofrecer una visión trascendida de la naturaleza. El tópico del espacio natural como un libro susceptible de ser descifrado a la luz de la meditación planea en «Amanece en el bosque», de Juan Antonio Bernier. A su vez, el paisajismo interiorizado custodia la memoria familiar o matiza el dolor subjetivo en «La memoria y el árbol», de Josep M. Rodríguez. En consonancia con el Antonio Machado de «A un olmo seco», la naturaleza oculta un mensaje sobre la regeneración de la materia en «Bodegón», de Rafael Espejo, y «Jardín del cementerio», de Andrés Neuman, donde en cada lápida «cuelgan pequeñas flores del almendro».

La pincelada paisajística es el pretexto para una recreación de numerosos temas ligados al temporalismo elegíaco. No es casual que el inventario de los *koinoi topoi* fijados por la tradición litera-

ria ilustre los títulos de *Constantes vitales* (2004), de Javier Almuzara, y *Lugares comunes* (2006), de Camilo de Ory. La conciencia sobre la transitoriedad de la vida se nutre de sustancia moral en distintas composiciones que hacen alusión al *fugit irreparabile tempus*: «Perecedero», de Luis Muñoz; «La piedad por lo efímero», de Pelayo Fueyo, y «Nocturno», de Rafael Espejo, que incluye un rotundo epifonema: «Y todo se resume en la palabra / *fugaz*». Otras piezas oscilan entre elegía y celebración, si bien el talante neoestoico apenas alcanza a redimir la pulsión hedonista. La precariedad de la condición humana impregna de incertidumbre metafísica los tópicos de la brevedad de la rosa, que reelabora Juan Antonio Bernier en «Nueva formulación de la distancia», o el *carpe diem*, al que recurre Javier Almuzara en «Carpe diem o fábula de la mariposa ilustrada», que combina la tersura clásica con la parodia posmoderna.

La palpitación simbolista presta especial atención al papel de la metáfora como base del pensamiento analógico. Así se advierte en algunos libros que remiten a una sensación física, pero que pueden leerse en una dimensión cercana a la alegoría. *Frío* (2002), de Josep M. Rodríguez, ahonda en la polisemia del frío que ya había introducido Luis García Montero en *Las flores del frío* (1991). Este concepto se interpreta como un síntoma de la desolación individual y de la perplejidad ante el relativismo ideológico. Alrededor de esta noción gravita *La fiebre* (2005), de Andrés Navarro, cuya calcinación elegíaca no es ajena ni a la intensidad personal ni al pulso de los tiempos. Desde distinto prisma, ciertos autores muestran menos interés por las limitaciones de los sentidos que por las contradicciones que anidan en el sujeto y en la sociedad. Con *Mácula* y *Árbol desconocido* (2002), Martín López-Vega avanza hacia una consideración sobre la huella del tiempo y los embates de la realidad. Finalmente, Javier Rodríguez Marcos desarrolla en *Frágil* (2002) un discurso comprometido con la extrañeza de la mirada y con la indefensión del *hombre de la calle* frente a las injusticias colectivas.

La evolución de este simbolismo reformula la discusión sobre la utilidad de la poesía que tanta controversia había generado en las filas experienciales. Evidentemente, la utilidad a la que se refieren los poetas actuales no se enmarca en la doctrina del socialrea-

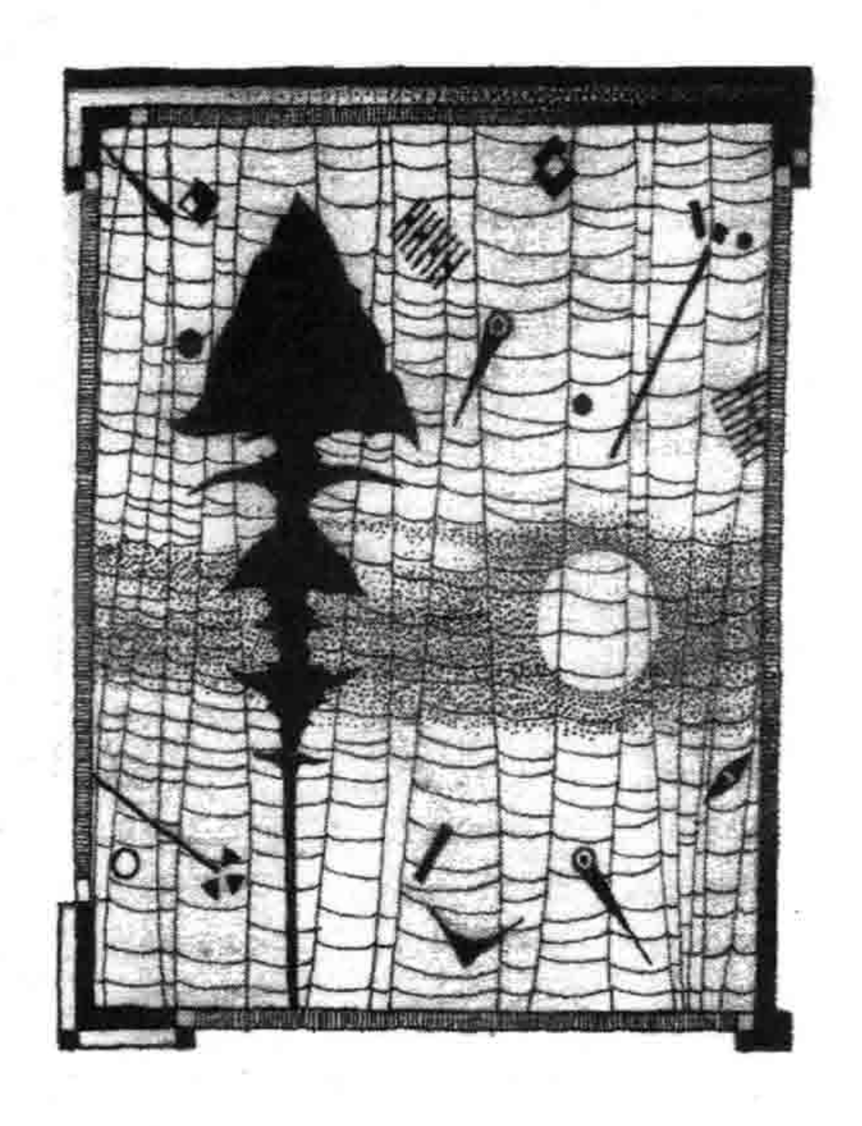
lismo ni se sustenta en la fuerza de palabra como *arma cargada de futuro*. El debate sobre la utilidad se traslada más allá de la dicotomía poesía *comprometida / poesía ensimismada* para instalarse en el terreno de las decisiones éticas. En ese entorno, el concepto ilustrado de moral privada resulta más rentable que el concepto materialista de conciencia cívica. El testimonio del presente estado del mundo conduce a una *poética del vacío* que ha sustituido la desesperación por la desesperanza, el agonismo retórico por un *sereno desconsuelo*, según sugiere Ben Clark al inicio de *Los hijos de los hijos de la ira* (2006): «Ya no habría consuelo en nuestras almas. / Habíamos llegado tarde al mundo». Sobre el trasfondo de un universo fracturado por las desigualdades, brota la preocupación por la palabra. En esa dirección han de valorarse «Las palabras precisas», de Javier Almuzara, y «Otra poética», de Javier Rodríguez Marcos, que enuncia una lírica de mínimos estéticos para una sociedad de mínimos morales: «Porque cada palabra / corre el riesgo de ser / la palabra de más».

Los poetas más jóvenes no siempre coinciden en su enfoque del compromiso. En la década de los ochenta y noventa, el discurso de la utilidad solía orientarse hacia la denuncia del pasado, mediante el correlato histórico o la *apropiación* de la memoria colectiva –el recuerdo remoto de la guerra civil, las precarias condiciones de la posguerra, los años de la transición–. En cambio, los autores contemporáneos enlazan con el pasado en la medida en que les permite tomar impulso hacia el futuro, como manifiesta el mencionado *Los hijos de los hijos de la ira*. El diálogo entre Ben Clark y el libro de Dámaso Alonso que le sirve de modelo está mediatizado no sólo por las diferencias en el manejo del lenguaje o por el diverso contexto político, sino por las propias expectativas vitales de sus autores: mientras que Dámaso Alonso redactó *Los hijos de la ira* a los cuarenta y cinco años, como se lee en «Insomnio», Ben Clark publicó su *opera prima* a los veintiuno. En consecuencia, el balance histórico de Dámaso Alonso se reemplaza por una inquietud que ha de conjugarse en el futuro. Esa misma relación con los precursores literarios se aprecia en «Palabras para una hija que no tengo», de Andrés Neuman. En él, Neuman actualiza la lección de «Palabras para Julia», de José Agustín Goytisolo; sin embargo, lo que era real en Goytisolo se transfor-

ma ahora en hipótesis. De este modo, las recomendaciones de Neuman se diluyen «en el futuro» al que alude la sección de *El tobogán* en la que se integra este poema.

El simbolismo se convierte en un medio propicio para desnudar a la musa. El aguafuerte paisajístico, la recreación de los temas eternos y el equilibrio entre lo sensorial y lo reflexivo conforman los pilares de una lírica que ha de embridar tanto su propensión impresionista como su inclinación especulativa. La poesía se apoya en el uso de la metáfora para capturar la existencia y en el empleo de las palabras justas para designarla. Al mismo tiempo, la utilidad vuelve a ser una cuestión polémica en aquellos autores que intentan radicarse en el presente o proyectarse hacia el futuro.

En definitiva, las tres maneras de afrontar la realidad que se han desglosado en estas páginas demuestran que los nuevos poetas acaso ya no cantan «el desgastado azul de tus vaqueros» que había exaltado García Montero, pero aún siguen sometidos a «la ley que tus vaqueros imponen», según confiesa Alberto Santamaría en su poema homónimo. Y es que, a pesar de las contingencias de la moda y de los vertiginosos cambios de temporada, la musa sigue llevando vaqueros C



Aprender a nadar: la poesía samurai de Héctor Viel Temperley

Julio César Galán

0. La ruptura del Círculo

En el año 2003 la pampa poética gozó de un gran tajo: la publicación de la *Obra Completa* de Héctor Viel Temperley[1] (Buenos Aires, 1933-1987), hasta entonces el ángel que acompañaba su poesía se había mostrado esquivo, inhallable, casi secreto. Las razones de este ocultamiento poético son dos anzuelos del centro literario: la escasa distribución de sus libros, cuyo circuito nace y muere en poquísimos lectores, y otra más interior como la de un estilo proteico y extremo. A pesar de estos obstáculos su poesía empieza a verse como una de las más renovadoras de la poesía argentina de los últimos años. Pero con estas palabras introductorias no voy a contribuir a la ampliación del misterio que envuelve al autor y a su obra, sino que mi pretensión es mostrar una realidad en proceso de expansión: la ruptura de su círculo a través de estudios, artículos, antologías y otros medios de la visualización de su hondura. Más allá de su probable mitificación dentro del campo de autor maldito o de culto, está el hambre, cuando abrimos su poesía, de explicarnos la realidad de ese mundo propio que

[1] Viel Temperley, Héctor: *Obra Completa* (prólogo de Tamara Kamennszain), Buenos Aires Ediciones del Dock, 2003.

se genera en cada poema; de desbrozar la clara y múltiple complejidad de una voz creadora de vivencias en los límites.

Si atendemos a la cronología poética, la poesía de Héctor Viel Temperley pertenecería a la generación del sesenta, la cual se ha querido reducir en muchos casos al realismo, el compromiso, el panfleto o la escritura como juego; pero como bien dice Juan Gelman: «si se individualizan los elementos y los poetas de eso que se ha dado en llamar la generación del sesenta, se encontrarán voces muy diferentes, registros muy dispares.»[2]. Y es que en ese tiempo conviven una diversidad de poéticas de ley y de leyenda: el propio Gelman, Francisco Urondo, Alejandra Pizarnik, Saúl Yurkievich, Leónidas Lamborghini, etcétera. Como otros poetas de su quinta, a Temperley no le hizo falta que acabase la generación para que naciera el poeta; desde el principio se mostró nómada, solitario y con él su poesía: «Creo que eso es culpa mía. No hice ningún movimiento para acercarme. No estuve en ningún grupo. Siempre rehuí las presentaciones [...]»[3]. Y quizá esta manera de crear fue la que le proporcionó una identidad singular.

1. Los libros del Nadador o cómo salir a buscar mundo por ahí

Al cumplir dieciocho años Héctor Viel Temperley comienza a abrazar al ángel que hace con sus manos y que en 1956 verá la luz en forma de primer libro: *Poema con caballos*. Poemario en el que se encuentra «la necesidad de humanizar las palabras, de hacerlas rodar por la sangre» y que descubre para el lector las primeras aproximaciones al perfil de sus versos. Entre sus páginas tenemos indicaciones definidoras que se alargarán como un buen río hasta su último y sensacional libro *Hospital Británico*. En *Poema con Caballos* vemos el comienzo de lo esencial: el niño que aprendió a nadar, la presencia de la pampa argentina y de un Dios carnal

---

[2] En la entrevista de Portilla, Enrique a Juan Gelman, en http://www.literatura.org/Gelman/

[3] En la entrevista de Buzzio, Sergio, «Viel Temperley: estado de comunión», *Vuelta Sudamericana*, Buenos Aires, n° 12, julio, 1987.

que galopa el rayo. Estamos ante una religiosidad surrealista, no ante un poeta religioso: «Potro que Dios líquidamente cría,/ sobrepasa el nivel del espinazo/ con sus crines y cola, pero lo aísla/ la pampa sin declive.»

Después de un periodo de once años de silencio vuelve con *El nadador* (1967). Las brazadas hacia a sus temas principales se vuelven más largas y la respiración más honda. El *agua* se convierte en un elemento de canalización hacia Dios, de impulso para que llegue limpio el recuerdo de enlace entre la divinidad y el alma: «Soy el nadador, Señor, soy el hombre que nada./ Soy el hombre que quiere ser aguada/ para beber tus lluvias/ con la piel de su pecho./ Soy el nadador, Señor, bota sin pierna/bajo el cielo/ para tus lluvias mansas,/ para tus fuertes lluvias,/ para todas tus aguas.»

Y alcanzamos uno de sus libros más redondos, quizá sea junto con *Hospital Británico* los ejes de la poesía de Héctor Viel Temperley; me estoy refiriendo a *Humanae vitae mía* (1969). Si en *El nadador* primaba lo expansivo, lo ajeno y la muerte entendida como novedad, aquí se produce un movimiento de contracción, se condesa el significado hasta volverse asombro; la palabra cobra un sentido sencillo y breve: «Voy/ como una botella/ flotando en el mar,/con la cabeza fuera del agua. Sin brazos,/fresco,/besado verde/por todos lados.» Vuelve a retrepar los mismos asuntos, pero desde la óptica de lo pequeño. No hay poema que no agarre, que no refleje raíces y alas, que no nos diga...

Se reanuda ese decir en 1971 con *Plaza Batallón 40.* El despojamiento que irradia la poesía de Viel desde diversas formas se manifiesta en este poemario como representación activa de la otredad. El yo amplia su identidad a través de voces diferentes y cercanas. Se pasa de lo interior a lo exterior y con este nuevo camino surgen cuestiones que hasta ahora se habían dado de soslayo: la ciudad y tipos como el centinela o el jorobadito. Hombres y lugares se intercambian página a página, aportando un punto de vista distinto: «Bajo la lluvia de Jujuy camino./ Jujuy, de casas celestes en la noche./ Qué trabajo se da el agua,/ qué trabajo se da el hombre.»

Con *Febrero 72-Febrero 73* (1973) prosigue la línea de poesía lanzada hacia lo visible que había generado *Plaza Batallón 40,*

pero con algunos matices nuevos. Llama la atención el título, su declaración directa de intenciones. La temporalidad en que se vivió el libro va más allá del testimonio para convertirse en acontecimiento; más que nunca conviven vida y poesía. El poeta se convierte en carne de poema: las fechas y los espacios se traspasan, se convierten en un mismo organismo. La experiencia de un año se presenta «con cifras de fuego quemando la corteza», en ciclos tan significativos como la parte titulada «Cinco poemas por España y cinco por amor» o en textos tan secos y salvajes como *Tus pezones* o *Febrero.*

«Febrero 74, febrero 72, febrero 76/ y otros dos más, impares pero idénticos [...] Sin rastro de su sangre y de mi sangre/ pasa limpio Febrero.» Estos versos no pertenecen a *Febrero 72-Febrero 73*, sino que se ha dado un salto hasta llegar a *Carta de Marear* (1976), en cuya contraportada de la edición de Juárez Editor Enrique Molina apunta la narratividad de la poesía de Viel Temperley: « La poesía–cuesta aprenderlo– relata sucesos igual que la novela o la historia. Pero lo hace desde la raíz, en el foco de una experiencia esencial que rescata de cada cosa su incandescente totalidad». Esa experiencia no es otra que la de un hombre que integra su mirada en lo Otro, la del abandono de sí mismo para llegar a observarse con verdad diaria: «Desde la hoja de afeitar vi todo». Esa experiencia múltiple tiene su reflejo en una expresión poética camaleónica: el poema pasa por diversas tonalidades enunciativas, los versos se transforman en calidoscopios que enseñan imágenes que van desde la claridad al eclipse.

Pero el libro de los otros es sin duda *Legión Extranjera* (1978). El diálogo se vuelve canal para dar salida a multitud de voces exteriores e íntimas y así, la conciencia poética se reconoce en sus nuevos rostros. Se presta atento a los demás en una necesidad de interiorizar cuanto le rodea y hablar con ellos: «hablo de todas las horas y de todos los días/ y de todas las estaciones y de todos los años». También se alude en el poemario a la práctica de escribir: «Te llamaré Legión Extranjera»–le dije». La charla se bifurca en dos espejos: el mundo y la propia creación, que en ocasiones se convierte en unidad de existencia plena. Es un tiempo que el poeta vive con gozo, a veces como antesala de lo que le ocurrirá después.

El final de la etapa poética de Héctor Viel Temperley se soluciona en dos libros: *Crawl* (1982) y *Hospital Británico* (1986), reeditados conjuntamente por Ediciones del Dock en 1997 y 2001. Este hecho nos da una idea de la unidad de estas obras. El primero de ellos, compuesto entre el uno de febrero de 1980 y el veinticuatro de junio de 1982, regresa siempre a un mismo verso inicial que origina los demás: «Vengo de comulgar y estoy en éxtasis» y también a cierto irracionalismo y hermetismo que no se había dado en grandes dosis, pero que ahora se descubre como la fuerza principal de expresión. *Crawl* es un cuerpo que va nadando, una oración fragmentada en donde el ángel y el autor convergen en un mismo punto lírico: «el pubis de María» o «la mariposa de Dios». Esta mariposa se hace férrea en *Hospital Británico*: «Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas: Mi madre vino al cielo a visitarme». Este poemario es la obra de un «trepanado», de alguien que al escribirlo no existió, la playa en donde varan todos sus libros. Se recogen fragmentos fechados y transformados en prosa desde 1969 (*Humane vitae mía*), 1976 (*Carta de marear*), 1978 (*Legión Extranjera*) hasta *Crawl*, y se añaden textos nuevos y también fechados de 1984 y 1985, junto a otros de 1986 en los que no aparece ninguna fecha. Estos cauces temporales desembocan en la muerte de la madre y la enfermedad del poeta; pero ya no se despliega ningún espacio-tiempo, tan sólo una epifanía cuya intensidad le permite salir de su situación, una poesía como desposesión: «Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto– para comenzar todo de nuevo.»

2. Sin conclusión, con convencimiento

A pesar de las etiquetas que podamos colgarle a la poesía de Héctor Viel Temperley: mística, surrealista, camaleónica, etcétera, no hay conclusión al hablar de ella, sólo puntos suspensivos, un deseo de volver a leerla por su capacidad de asombrarnos, porque se nota que todos los versos fueron vividos hasta sus últimas consecuencias. Y esta afirmación no es elogio sino hecho poético, como apunta Tamara Kamenszain: «para escribir después de Viel habrá que aprender a nadar» ©



Felipe Benítez Reyes: de parodias y otros espejismos

Araceli Iravedra

MERCADO DE ESPEJISMOS **(EDICIONES DESTINO), DE BENÍTEZ REYES, ES UNA PARODIA DEL *BEST SELLER* ESOTÉRICO, PERO ES ALGO MÁS: UNA CRÍTICA DE LAS CONVENCIONES EXACTAS QUE ANULAN LA AZAROSA REALIDAD EN UNA DURA GEOMETRÍA CASUÍSTICA.**

Felipe Benítez Reyes suele decir que recibe los premios más que como medallas como heridas de guerra. Yo añadiría que algunos se posan en la carrera literaria de un escritor menos como trofeos que como máculas, en particular aquellos cuya extraordinaria repercusión comercial y mediática ha acabado por procurarles mala prensa y cierta desconfianza entre la crítica académica. A mi modo de ver, así le ha sucedido a Benítez Reyes con la obtención del Premio Nadal por su novela *Mercado de espejismos* (2007): una narración de fondo sugestivo y forma impecable que me atrevo a sospechar habría sido recibida con mayor benevolencia de haber salido al mercado literario más huérfana y discreta, más desabrigada, sin el soporte aparatoso de este premio rutilante. Al menos, la máquina del mercado no habría reclamado el comentario urgente, la reseña inaplazable, y este relato –no tengo duda– es de los que salen ganando con la lectura sosegada y reflexiva, por no mencionar la ganancia de la relectura.

Tampoco se le oculta a nadie que al Felipe Benítez Reyes novelista le pone una y otra vez la zancadilla su bien consolidada reputación de poeta. Pocos escritores se conocen hoy tan versátiles

como él, y con tan rara capacidad para desenvolverse con similar desparpajo así por la poesía como por la novela, el relato, el artículo o el ensayo. Sin embargo, esta clasificación asiente con todo rigor a la lógica de una cultura literaria no sólo proclive a los encasillamientos, sino sobre todo obediente al inconsciente artístico romántico que sublima hasta sustantivarla la categoría del «poeta», de tal modo que –según ha ironizado el propio Felipe Benítez– el artífice de versos no logrará sacudirse jamás ese «estigma» así se pase la vida redactando artículos, relatos o novelas con el ánimo secreto de que se le considere sin más «escritor». El caso de Benítez Reyes confirma precisamente que nada tiene de hiperbólica la broma tal vez premonitoria del autor, cuando hace algunos años se refería con humor a la naturalidad con que podían ser escritos y leídos titulares del estilo: «El poeta H. K. ha publicado su octava novela»[1]. *Mercado de espejismos* es la octava novela del poeta F. B.

En estas consideraciones me paraba yo cuando el pasado verano concluí mi lectura de *Mercado de espejismos*, tras recibir el encargo de ocuparme de la novela para someterla a disección en un curso celebrado en la Universidad de Oviedo sobre expresión literaria y posmodernidad. La narración, se me decía, encontraba su pertinencia en este foro por su condición de parodia –y su oportunidad, naturalmente, en su destino de novela premiada–. En efecto, la novela había sido reiteradamente presentada al público lector como una parodia, una parodia del género de intrigas histórico-esotéricas. Y como se sabe, en la parodia por su aspecto irónico de autorreflexión artística, y en general en la reapropiación de otros textos, en el planteamiento de la literatura como «versión» de la literatura misma, se ha visto la estrategia estética dominante del posmodernismo. En este sentido, *Mercado de espejismos* cumplía por descontado con la cuota exigida de «posmodernidad», aunque sólo fuera porque el propósito paródico de la novela promueve la interpolación y la glosa constantes de noticias legendarias, referencias librescas, préstamos textuales, que demuestran un profundo conocimiento del pretexto narrativo y del hipotexto parodiado, y se integran en el relato como parte de la tendencia posmoderna a

[1] Felipe Benítez Reyes: «La dama en su nube» [1988], en *Paraísos y mundos*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 11.

la literaturización de la literatura, al subrayado de su artificio mediante la intensificación de su naturaleza de palimpsesto. En este caso, habría todavía que añadir que la reapropiación irónica de procedimientos, formas y temas de un género como el aquí parodiado, perteneciente a la «cultura de masas», venía también a ilustrar la hibridación y la desjerarquización características del posmodernismo, la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura popular y cultura de élite, también postulada como un rasgo genuinamente posmoderno. Dicho esto, sin embargo, y por más que las presentaciones y las críticas se detuvieran en la consideración de la novela como una parodia, como si aquí se hallara su significado medular, pienso yo que una lectura más tranquila de *Mercado de espejismos* habría de llevar a concluir que su estatuto de parodia alcanza una importancia secundaria: tanto en lo que afecta a la significación global de la novela como, incluso, a su concierto con los postulados ideológicos y estéticos de la posmodernidad –esa categoría, por otra parte, tan resbaladiza y tan ambigua por su versatilidad semántica.

Es verdad que el pretexto de la historia que se cuenta en *Mercado de espejismos* es en efecto la parodia de la moda narrativa que ha hecho del mercado editorial, según lamenta el narrador avanzada la novela, una «industria ociosa de extravagancias esotéricas», una «fábrica demencial de truculencias bíblicas» (p. 224): en fin, un *mercado* o *mercadeo de espejismos* (y he aquí un sentido posible –el más superficial, sin duda– del título del libro). Junto a la transformación burlesca de la parodia, son continuas las pullas que, por medio de sus personajes, el autor lanza de modo muy explícito contra este género esotérico en boga: por ejemplo, en boca de la cáustica tía Corina pone el novelista la aseveración irónica de que «con una Biblia en la mano y con un manual de física y química en la otra se puede escribir un *best seller* impresionante» (p. 73); también ella satiriza el engranaje constructivo de estas novelas que obedecen como en recetario a la combinación de unos códigos trillados:

> Anímate a escribir una novela sobre el robo de las reliquias de los Reyes Magos. Lo único que tienes que idear es un motivo pintoresco para el robo, añadirle un poco de acción, arriesgar

una suposición histórica sorprendente, introducir algún factor alquímico y arreglártelas para que, al final, el protagonista masculino acabe en la cama con la protagonista femenina, que incluso puede ser descendiente directa de Krishna, de Cristo o de Odín, según te lo pida el argumento (p. 73);

o, más adelante, es el narrador-protagonista quien se declara «saturado de gente empeñada en coger la Historia por el rabo para transformarla en una novela de kiosco» (pp. 268-269). Con todo, no es que el parodiador –él mismo lo ha aclarado[2]– impugne esta clase de subliteratura: un espejismo (verosímil o improbable) es siempre la ficción, y lo que el parodiador parodia no es tanto –aunque también, naturalmente– este género de ficción descabellada como la dinámica perversa de su recepción: esto es, que las invenciones de estas tramas pseudos-históricas sean vendidas y compradas, en fin, sean leídas como *ficciones de realidad*. Si el consumidor de esta especie de novelas asiente incondicionalmente a sus truculencias disparatadas, Felipe Benítez Reyes despliega en la suya todos los medios a su alcance para desenmascarar el disparate, lo hace patente por vía de hipérbole, y la burla afecta en última instancia a un modo ingenuo de lectura.

La novela se plantea como una narración en primera persona de la historia de Jacob, máscara de Miguel Vinuesa, que recibe de su amigo Sam Benítez el encargo de robar las reliquias de los Reyes Magos supuestamente custodiadas en la Catedral de Colonia. A partir de aquí, la trama se despliega y ramifica en un sinfín de peripecias, de situaciones rocambolescas y de episodios disparatados, protagonizados por un trasiego de personajes a cual más pintoresco, caracterizados con toda la habilidad de Felipe Benítez para la caricatura y para el exceso. Sin embargo, si ya he sugerido que comprender esta novela en términos exclusivos de parodia de los best-sellers esotéricos resulta una simplificación, tal vez sea el momento de decir que *Mercado de espejismos* ni siquiera se conforma como una parodia *sensu stricto*. La parodia consiste, propiamente, en la transformación de un texto modificando su con-

[2] Véase, p. e., la entrevista con Ángel Vivas en *Muface*, 206 (marzo-mayo 2007), pp. 42-43.

tenido pero conservando su estructura y estilo, y así su forma más eficaz es siempre la que sigue *muy de cerca* el texto que altera. Sin embargo, *Mercado de espejismos*, parodia del género esotérico, comienza por no ejecutar –como ha visto ya la crítica– la urdimbre narrativa del texto parodiado[3]; al contrario, Felipe Benítez Reyes propone en este sentido su novela como una meditada réplica. Una réplica de esas tramas narrativas que, contra la lógica de la realidad, se cuadran con mecanismos artificiales e inverosímiles, conforme a una convención fabuladora que el novelista decide subvertir en nombre de su vocación de realismo: la *ficción de realidad* que busca ser su novela, la representación del caos incoherente de la vida, que jamás se cuadra con la rigurosa perfección de los relatos, no resiste el «festival de simetrías» (p. 372) en que basan los best-sellers parodiados su trabazón interna. Y el propio autor nos hace manifiesta su intención en las frecuentes reflexiones metaficcionales del narrador-protagonista, quien, por ejemplo, se adelanta a posibles objeciones con una advertencia que ironiza sobre las convenciones del género: «los entresijos de esta historia –augura Jacob– van a quedarse sin desvelar, lo que sin duda le resta prestigio como tal historia» (p. 361); o, más adelante: «Lamento en el alma haberles decepcionado (A menos que consideremos, no sé, que la simetría no representa un mérito, sino un defecto)» (p. 372). Y acaba por enunciar, hacia el final de la novela, la que ha sido definida como «una poética resistente a la coherencia, a la trabazón, a los finales orquestados en relación con los principios y los medios»[4]: las novelas, razona Jacob, no respetan la realidad por cuanto se sirven de ella para elaborar «artificios caprichosos y perfectos», y justamente en este matiz se distancian de la realidad, que elabora artificios igualmente caprichosos, pero imperfectos (p. 372). Felipe Benítez Reyes, escritor realista, decide urdir una novela desmañada precisamente por su voluntad de realismo: si la realidad misma «no hay por dónde cogerla», si la realidad no es, o no se percibe como armonía sino como caos, la

[3] Cfr. José María Pozuelo Yvancos: «Carrusel de impostores (*Mercado de espejismos*. Felipe Benítez Reyes)», *ABC de las Artes y las Letras*, 784, 10-16 de febrero de 2007, p.13.
[4] *Ibíd*., p. 12.

fidelidad a lo real conduce al narrador a renunciar al broche, al círculo cerrado, y a aceptar que, como la realidad misma, su relato es –de nuevo con palabras de Jacob– «un memorial caótico de unos lances sin porqué, sin para qué y sin más sentido que el que tienen las cosas que nos pasan a cada instante» (p. 373). La novela se vuelve así una metáfora de la percepción de la realidad característica del hombre posmoderno, una realidad reconocida como paradójica, fluctuante, azarosa e irracional. Pero sobre esto regresaré más tarde.

Decía que *Mercado de espejismos* no es una parodia *sensu stricto*, pero ello no debe llevar a concluir, a mi modo de ver, que su autor ha fracasado en su propósito paródico. Si asentimos a los estrictos términos del estructuralismo genettiano, la novela tampoco respeta otro de los principios de este género hipertextual, que exige que la relación de dependencia establecida entre el hipertexto o texto en segundo grado y el hipotexto o texto de referencia sea de orden *no metatextual*: esto es, que el texto B no hable en absoluto de A[5]. He dicho que, por el contrario, Felipe Benítez Reyes pone constantemente en boca de los personajes de *Mercado de espejismos* reflexiones irónicas que hablan del hipotexto o texto parodiado, y hasta el narrador llega a reconocerse acorralado «en el corazón mismo de la subliteratura» (p. 269). *Mercado de espejismos* no es, no quiere ser una parodia «pura». La novela no parodia *masivamente*, aunque lo haga en incontables ocasiones –pensemos, por ejemplo, en los conatos narrativos de Lolo Letaud, esa especie de Dan Brown frustrado– el género esotérico, con el que además establece una relación metatextual (de burla o sátira directa). Y de ahí, en suma, que no sea seguramente exacto definir *Mercado de espejismos* como una novela de *género* paródico, sino, más bien, como una novela en la que la parodia funciona, actúa o se inscribe como una figura retórica, esto es, como práctica verbal puntual y no como práctica genérica[6]. De hecho, en muchos sentidos este *Mercado de espejismos* se emparenta más bien con la novela picaresca, no sólo por su desfile de

[5] Cfr. Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 14.
[6] *Ibíd.*, p. 29.

pícaros, por la agudeza conceptista del estilo, por la omnipresencia del humor o por los numerosos guiños paródicos de la expresión, sino sobre todo por la disposición estructural desmañada de esta autobiografía ficticia, mucho más próxima a la frágil trabazón episódica de aquel género noble que a la estricta simetría argumental de las novelas mistéricas.

En realidad, *Mercado de espejismos* no representa sino un capítulo más, o por mejor decir, una nueva y más incisiva incursión en ese mundo cerrado de recurrencias y obsesiones bien conocido para el lector de Felipe Benítez Reyes, que acaba por conformar un universo simbólico e imaginativo de identidad inconfundible, y que proyecta en los mismos títulos –*Trama de niebla*, *La maleta del náufrago*, *La certeza de las dudas*... *Mercado de espejismos*– una específica percepción de la realidad y una actitud ante el mundo. Si hablamos de poesía, los libros de Felipe Benítez transitan de la melancolía y la nostalgia a un desengaño lúcido, a la perplejidad de quien no encuentra sentidos para la «comedia larga y digresiva» de la existencia. La conciencia del vértigo del tiempo y de su usura desemboca en la extrañeza dramática de «no saber qué hacemos en el mundo», de sabernos en él «sin entender gran cosa», y enfrenta a la voz lírica a la certeza de que «somos / un puro divagar sobre qué somos» y también al silencio de la primera pregunta: «¿Qué es la realidad?». En el ensayo, el sujeto náufrago busca respuestas en el mar de la incertidumbre, donde parece sentirse pese a todo más a gusto que en la tierra firme de las certezas demasiado compactas, de los lugares comunes y las convicciones gregarias. Combatiendo las verdades absolutas con la disposición distanciada de la ironía, se diría que, con Machado-Mairena, el Felipe Benítez Reyes ensayista abraza el principio de la «duda integral», y se aplica al ejercicio saludable de repensar lo pensado, desaber lo sabido y hasta dudar de la propia duda, tal vez como el único modo de comenzar a creer en algo. (Resulta significativa la ironía de un personaje de *Mercado de espejismos* a quien el novelista confía muchas de sus ideas –tía Corina– sobre el incomprensible desprestigio de la duda, cuando es «la mayoría de las veces preferible a la certeza» [p. 339]). En la novela, el personaje tal vez más emblemático de Felipe Benítez Reyes, ese cóctel disparatado e hilarante llamado

Walter Arias, se retrata como un estupefacto e incansable preguntón, y de hecho, la demoledora perspectiva humorística que preside esta novela, y en general el ejercicio narrativo todo de Benítez Reyes, tiene mucho de parapeto contra el patetismo y la perplejidad. Por supuesto, interviene en este protagonismo del humor la idea de la novela que sostiene Felipe Benítez, para quien la aspiración de fondo de cualquier novelista ha de ser la de fascinar al lector[7] (no en vano en *Mercado de espejismos* pone en boca de tía Corina esta convicción: «las palabras no nacieron por una necesidad de comunicarnos, sino por nuestra necesidad de seducirnos» [p. 20]); sin embargo, es fácil reconocer en esta disposición lúdica esgrimida por el Benítez Reyes prosista la que se ha señalado como *manera* característica del sujeto posmoderno, a quien conviene aprestar estas armas a la hora de vérselas con una realidad huidiza, con un mundo sin certezas ni valores estables, que lo ha dejado braceando a la deriva en el naufragio de la perplejidad.

Mercado de espejismos, que mantiene un parentesco muy estrecho con *El novio del mundo* (no por caso Walter Arias, ahora el primo Walter, regresa para hacer perturbadora compañía a los protagonistas Jacob y Corina), aparece presidida por una pregunta que al final de la lectura se nos antoja retórica: «¿Jugamos?». Se ha dicho que leer las novelas de Felipe Benítez Reyes es siempre un juego inteligente; desde luego, a *Mercado de espejismos* cuadran muy bien las palabras que el propio novelista dedica a la literatura de «Ramón»: por cada una de sus páginas «corretea el fantasma de un arlequín piruetero gastando bromas»[8]. Algunas de estas bromas obedecen en parte al designio paródico que gobierna la novela; por ejemplo, no puede escapársenos la profunda ironía latente en un mecanismo que el autor utiliza de continuo y que él mismo describe a propósito de las ficciones de Chesterton, uno de sus principales referentes: «presentar un hecho de manera excepcional –y con grandes dosis de *sobrenaturalidad*– para luego resolverlo de forma implacablemente lógica y en clave de

[7] Felipe Benítez Reyes: «Ideas de la novela», en *Bazar de ingenios*, Granada, La General, 1991, p. 63.
[8] Felipe Benítez Reyes: «Ramón», en *Bazar de ingenios*, *op. cit.*, p. 18.

humor»[9]. Es el caso, por poner sólo un ejemplo, de la larga historia del báculo, que un charlatán callejero pretende vender a Jacob en El Cairo bajo el reclamo de sus mágicos poderes en la localización de cadáveres enterrados con sus joyas, justo cuando el protagonista acaba de apalabrar el negocio del robo de las reliquias; un báculo que Jacob no compra, pero que días después recibe anónimamente en su casa acompañado de la leyenda «Recuerdo de El Cairo»; que, para triple sorpresa, porta en su empuñadura una inscripción en la que se lee la clave de la caja fuerte del padre de Jacob, donde verdaderamente se encuentran las ansiadas reliquias... y que resulta ser desde el principio hasta el fin una maquinación socarrona de tía Corina, que ésta desvela al narrador al final de la trama. Ahora bien, más allá de la voluntad de parodia de los enigmas esotéricos, en este lugar dominante del humor y su pariente cercano, el juego, hay que ver un síntoma del desamparo gnoseológico del hombre posmoderno. Ya decía antes que, ante el desconcierto en que nos sume la realidad de hoy, ante el desmantelamiento de las viejas seguridades y la desconfianza para con la historia y los relatos totalizadores desde los que interpretarla, al sujeto de nuestros días no parece quedarle otra trinchera defensiva que la broma, la ironía, el juego, el humor. Este perfil elusivo, donde la ironía y el juego hedonista funcionan como necesario distanciamiento, es uno de los rasgos más notorios de la estética de la posmodernidad, y aparece también en la novela de Felipe Benítez como el modo más sabio de enfrentarse a este tiempo nuestro inseguro y azaroso. Y no he dicho azaroso en vano: porque la vida del narrador-protagonista de *Mercado de espejismos* pareciera pender verdaderamente de un juego de azar, en el que todo es posible y nada atiende a lógica segura. No debe de ser casual que la invitación al juego que inaugura la novela se la haga «un crupier a un tahúr –o viceversa». El azar, ese «mago ciclotímico» que ya campaba por sus fueros en *El novio del mundo*, dirige también la realidad incontrolada de esta novela, y por cierto que en la ideología de la posmodernidad, ante la puesta en duda de las bases sobre las que se asentaba la modernidad científica,

---

[9] Felipe Benítez Reyes: «*El hombre que fue Jueves*», en *Bazar de ingenios*, *op. cit.*, p. 128.

ocupa el lugar preeminente que antes correspondía a las certezas racionalistas. Al final de la narración de Jacob, nos quedamos con la resignada sospecha de que, ante la impotencia del conocimiento y la razón, el «sí» era la única respuesta inteligente a la interpelación inicial. Porque como nos explica a su manera el narrador-protagonista, bromear es un método como otro cualquiera de expresar –y de ahuyentar– el pánico (p. 108).

No habrá que explicitar, entonces, que *Mercado de espejismos* vuelve a estar presidida por la que viene siendo la actitud característica del sujeto enunciador de la literatura de Felipe Benítez: la *perplejidad*, la extrañeza del yo ante la realidad. En este caso, la problematicidad de un sujeto posmoderno en conflicto consigo mismo, cuyo rasgo más visible es el uso de la máscara autobiográfica en respuesta a su conciencia descentrada o desyoizada, se manifiesta en carne viva desde las primeras líneas de la novela:

> Me llaman Jacob, pero ese no es mi nombre, como es lógico. Para ustedes, de todas formas, seré Jacob: la máscara de un nombre.
> (Pónganse también su antifaz, si les parece, y así vamos empezando a conocernos.) (p. 9)

Este sujeto esquizofrénico, el Jacob que un día le nació por dentro a Miguel Vinuesa, y a quien el médico interpela significativamente al final de la ficción –«¿Sabe distinguir lo que escribe de lo que vive?» (p. 396)–, se pasa la novela haciéndose preguntas, supone él y supone bien que para evitar el estupor. Y ante la pérdida esencial de la propia identidad y la del mundo que le rodea, acaba proponiéndonos una conclusión tan desengañada como lúcida:

> –¿Qué somos?
> –Nuestro pensamiento
> –¿Qué es nuestro pensamiento?
> –Lo que somos y lo que no.
> –¿Qué somos y qué no?
> –Lo que disponga nuestro pensamiento.
> Y así hasta el infinito, o casi. (p. 396)

El pensamiento, con todas sus trampas, es la frágil herramienta con que contamos para la construcción y, al fin, la *invención* de un yo de naturaleza quebradiza, un yo que se reconoce en sus propias dudas y se busca en las imágenes reflejadas en los espejos. No sólo lo real, sino la propia identidad también, o sobre todo, es un mercado de espejismos. Y si no, reparemos en la desolada reflexión de Jacob:

> [...] la mayor falsificación imaginable es la propia realidad: el espejismo de un espejismo de un espejismo reflejado en el espejo hundido en el fondo de un lago transparente.
> (Ah, por cierto: y Narciso, con gafas de miope, escrutando su reflejo en ese espejo náufrago y preguntándose: «¿Quién será ese monstruo?».) (p. 206)

La cita no puede ser más expresiva. ¿Pero qué es lo que ocurre con la realidad? A Jacob, el narrador-protagonista, le encomiendan el robo de las reliquias de los Magos custodiadas en la Catedral de Colonia y decide aceptar esta oferta un tanto descabellada; a partir de ahí, podría decirse que su ignorancia suspende su albedrío y se convierte en una marioneta de la realidad y sus estrafalarios habitantes. Sin saber que el robo mismo está planteado como lo que llama el gremio una «maniobra-espejismo» (que se planea, se anuncia, pero que nunca será ejecutada), Jacob se ve inmerso casi desde el inicio en una trama que no comprende, le sobrepasa una sucesión desconcertante de acontecimientos y accidentes que no se ve capaz de interpretar, encajar o descifrar. Y así su narración se vuelve un intento de reconstrucción o de invención de una realidad que a cada paso se hunde bajo sus pies, con la dosis consiguiente de duda y estupor. Los personajes de la novela le ofrecen versiones, narran sucesos que se afirman como verdaderos para enseguida ser desmentidos, dicen cosas que otros testimonios acuden inmediatamente a negar, incluso los propios personajes se niegan unos a otros en una suerte de «carrusel de impostores», y el mundo exterior aparece como un jeroglífico, como una paradoja irresoluble para la mente del protagonista, que al final de la ficción llega a declararse «desterrado de la realidad» (p. 390). El efecto es naturalmente desestabilizador, y la novela

acaba por emitir un mensaje escéptico: «Nos empeñamos en comprender –concluye Jacob–, pero nos olvidamos con frecuencia de comprender lo básico, aunque me duela decirlo: que no hay gran cosa que comprender» (p. 373). Un escepticismo que traduce la visión del mundo de la ineludible posmodernidad, según antes he adelantado.

Bajo la orientación del novelista, generoso en la provisión de claves, hemos avanzado algunas interpretaciones del título de la novela, *Mercado de espejismos*, y podríamos encontrarle muchas más –la posmodernidad, esa «palabra mágica», también nos dice que la interpretación es infinita. Abundando en mi última reflexión, quisiera pararme en la interpretación que a mí se me antoja primordial, y a la que vuelve por cierto a llevarnos el autor en la página 372 del relato, esta vez de la mano del profesor Negarjuna Ibrahima, «aquel dómine de supranaturalismos», en respuesta a las inquisiciones ansiosas de Jacob: «Mire: en el sarcófago de Colonia hay lo que cada cual quiera que haya. Cualquier fe se cimenta sobre vapores. En cuanto al interés de alguien por querer robar aquello, no olvide que todos somos mercaderes de espejismos». Así pues, la realidad es una invención, un espejismo de nuestro pensamiento. Pero conviene proseguir esta cita sin desperdicio:

> No puedo decirle más sin engañarle. [...] Nada de lo que veo tiene sentido global, porque no pasa de ser una maraña de gente que entra y sale de un escenario para entonar su monólogo absurdo. [...] Usted es el náufrago que sueña que intenta alcanzar en vano la isla en la que está teniendo esa pesadilla [...] La vida consiste en eso: en ir renovando el repertorio de alucinaciones. (p. 372)

De todo lo cual, una vez más, Jacob infiere una conclusión desengañada: «Y ahí quedó la revelación: niebla sobre niebla, humo contra humo y vacío envasado al vacío, como si dijéramos» (p. 372).

Mercado de espejismos. Curiosamente, uno de los teóricos más influyentes de la posmodernidad, Fredric Jameson, ha basado su concepción de este espacio cultural e ideológico en el imperio de

la sincronía y la simultaneidad y lo ha pensado como un *mercado de simulacros*. Otro teórico, Jacques Lacan, habló de la inefabilidad de «lo real». En verdad esta novela parece ilustrar como pocas creaciones la conciencia posmoderna de que eso que llamamos realidad –cito a Juan José Lanz– es mera convención y constituye «un juego de espejos, de planos de ficción», que «permite entrever muchas veces, más allá de la pura representación, una percepción visionaria del vacío»[10]. (No me parece casual, dicho sea de paso, que la literatura de Felipe Benítez esté poblada de tantos términos que remiten al campo semántico de lo apariencial: el ilusionismo, la prestidigitación, la magia.) La realidad, en fin, es puro humo, una trama de niebla (que éste es el título elocuente de la poesía reunida del autor), y como humo o como niebla se escurre entre los dedos que intentan atraparla, o entre los renglones que pretenden aprehenderla. Pienso que las múltiples vueltas de tuerca que componen la trama de *Mercado de espejismos* no responden solamente a la parodia de la complicación argumental de las ficciones esotéricas; por encima de esto, el continuo desconcierto informativo que recibe el narrador-protagonista, la dificultad que experimenta –desde sus muy limitadas posibilidades de percepción– en el esclarecimiento de una verdad hondamente autoexigida, y que se multiplica en un laberinto de posibilidades y apariencias, constituyen una metáfora de la dificultad de penetrar la complejidad caótica de lo real, y el reconocimiento de que ya no es posible describirla en términos de unicidad y totalidad, ni representar objetivamente el mundo. Al mismo tiempo Jacob Vinuesa, al escenificar sus desvelos por conocer y por contar cómo han sucedido las cosas, su ansiedad por reunir los datos y contrastar los testimonios, por buscarles coherencia y tratar de comprender o de explicarse a sí mismo y a tía Corina los acontecimientos, metaforiza la tarea del novelista de la realidad, su mismo esfuerzo por inventarla y por narrarla. Y al fin, en esta disposición de búsqueda, de persecución de un sentido o una clave ignorada, de indagación en torno a los vaivenes del protagonista en su naufra-

---

[10] Juan José Lanz: «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad», *Letras de Deusto*, 66 (enero-marzo 1995), pp. 190-191.

gio por la realidad, tal vez haya que ver –y muy por encima, como he dicho, de la voluntad de parodia– la alegorización de un requerimiento intrínseco de la posmodernidad. Lo diré con unas palabras de Joan Oleza que me parecen extraordinariamente clarividentes y perspicaces:

> Si la posmodernidad nace de la moción de censura contra los grandes programas explicativos de la modernidad, sus utopías y credos sistemáticos, entonces lo propio de la posmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y la pregunta que las respuestas.[11]

Por eso Jacob, «el jefe de los signos de interrogación» (p. 389), como lo define tía Corina, no puede dejar de hacer preguntas, por más que piense que la verdad no está obligada a ser verdad, según nos dice al final de la novela (p. 396), y tal vez no exista más certeza que la de las dudas. Pero «la indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre posmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas»[12].

Felipe Benítez Reyes asiente al dictamen de Nabokov que proponía que la palabra «realidad» habría que escribirla siempre entrecomillada, ya que es un concepto, el de realidad, muy vulnerable a las interpretaciones[13]. Pues bien, entiendo yo que las novelas de Benítez Reyes obedecen a la interpretación de la realidad a la que nos aboca esta época nuestra, a la que nos enfrenta –digámoslo así– la posmodernidad, y se integran con notable exactitud en el paradigma de eso que precisamente Joan Oleza ha llamado un «realismo posmoderno». Si tradicionalmente la literatura realista ha buscado la *construcción del sentido*, y ha tratado de simular la armonía que a la realidad le falta, la novela de Felipe Benítez

---

[11] Joan Oleza: «Un realismo posmoderno», *Ínsula*, 589-590 (enero-febrero 1996), p. 42.
[12] *Ibíd.*
[13] Véase la entrevista con Blanca Berasategui en *El Cultural* (Suplemento del diario *El Mundo*), 1 de febrero de 2007.

se aplica por el contrario a desbaratar ese espejismo, y a mostrar al desnudo el caos complejo y fluctuante de lo real o, como dice el narrador, «el álgebra de su sin porqué» (p. 108). En este sentido, Felipe Benítez Reyes sigue siendo un escritor profundamente realista, puesto que mimetiza el paisaje ontológico posmoderno y tematiza la percepción esquizofrénica de la realidad, la pérdida de sentido del mundo, la disolución de la propia identidad... Según él mismo piensa de las novelas de Chesterton, la suya, de apariencia tan disparatada, es un calculado juego de espejos, y su sentido extravagante de la realidad, una *verdadera* realidad[14].

***

Mercado de espejismos resultó ser, en fin, una novela rigurosamente posmoderna (por lo menos, si asentimos a los significados dominantes aceptados para el término), aunque no sólo, o no fundamentalmente, por su naturaleza de parodia. Y resultó ser, sobre todo, una novela de lucidez conmovedora, al margen de las cualidades que la reclamaban para aquel seminario de verano. Cuando, ya reposada su lectura, regresé sobre el relato, más por casualidad que por curiosidad mi atención se detuvo en el texto de la contracubierta destinado a presentar sumariamente el contenido y la significación del libro: «una parodia sutil, [...] hilarante y demoledora, de las novelas de intrigas esotéricas», trazada con «una prosa envolvente» y «una deslumbrante inventiva». Hasta aquí lo consabido. Porque, eso sí, ninguna de las críticas de urgencia había negado a la novela de Felipe Benítez aquellas cualidades que ya singularizan a su autor como prosista: el ingenio inventivo, el arte de la agudeza verbal y conceptual, el extraordinario gracejo satírico, y una poderosa elaboración lingüística en la que se deja ver la herencia que el oficio de poeta presta al novelista. Ahora bien, la sinopsis de la editorial Destino ya avanzaba un «algo más» del que no se hacían eco aquellas críticas: «*Mercado de espejismos* trasciende la mera parodia y traza un diagnóstico de la fragilidad de nuestro pensamiento, de las trampas de la imaginación, de la necesidad de inventarnos la vida para que cobre realidad. Y es en

[14] Felipe Benítez Reyes: «*El hombre que fue Jueves*», *op. cit.*, p. 133.

ese ámbito psicológico donde adquiere un sentido inquietante esta historia». Los primeros comentaristas de la novela habían pasado como sobre ascuas por encima de este asunto capital y otros colindantes, por más que, en este caso, las palabras de reclamo para la buena fortuna comercial del libro en nada exageraban, a mi juicio, la potencia significativa del producto. La parodia, sin dejar de serlo, resultaba ser también otro espejismo, el reflejo tramposo que eclipsa tras su carcajada sonora y festiva otros sentidos más graves y más íntimos: las mismas perplejidades y las mismas precarias certezas del mundo literario de Felipe Benítez Reyes, los mismos fantasmas y las sombras de siempre, su misma impenetrable trama de niebla


Entrevista



Juan Gelman: «Uno escribe lo que la obsesión le dicta»

Ana Solanes

CON MOTIVO DE LA ENTREGA DEL PREMIO CERVANTES AL POETA ARGENTINO JUAN GELMAN, ANA SOLANES MANTIENE UN BREVE PERO INTENSO DIÁLOGO CON EL ESCRITOR ARGENTINO.

El tono, bajo; la voz, dulce y profunda a la vez. Sentencias cortas, agudas, cargadas de humor y teñidas de cierta melancolía, lo mismo que sus ojos. Así habla –así mira– Juan Gelman, con una mezcla de cercanía y distancia, en un dentro-fuera permanente.

Esta vez viene a España a recoger el Premio Cervantes, un galardón que le emociona «en tiempos tan antipoéticos» y que le ha llenado la agenda de actos y compromisos cuando a él le hubiera gustado, simplemente, «tomar unas copas con los amigos»: «nunca estuve tan solicitado, tan solo por mi mujer». Pero hace ya muchos de sus 77 años que Juan Gelman es uno de los poetas más valorados y reconocidos de su generación. El autor de libros como *Los poemas de Sidney West*, *Valer la pena*, *País que fue será* o *Mundar*, que acaba de publicarse, ha recibido, entre otros, el Premio Nacional de Poesía Argentina, el de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, el Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda y el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

No es poco para alguien a quien su madre, cuando abandonó la carrera de físicas por su vocación de poeta, le auguró que con ello «no ganaría un peso en la vida». Aquella mujer culta y llena de energía a quien Gelman escribió una *Carta* que se acabó convirtiendo en otro de sus libros más emocionantes, llegó a Buenos Aires en 1928 procedente de una familia de rabinos ucranianos. Dos años después nacería Juan Gelman, quien pasó su infancia en

barrio humilde de Buenos Aires donde, con el sonido de la radio y los tangos de fondo, aprendió a amar los versos de Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Vallejo y tantos otros, al tiempo que crecían también sus convicciones políticas y se afiliaba muy joven a las juventudes comunistas, para ir evolucionando más tarde hasta militar en el movimiento guerrillero Montoneros.

Quien conoce la poesía de Juan Gelman, conoce también su historia, o al menos la parte más dolorosa, pues ese dolor impregna muchos de sus versos: obligado a exiliarse por sus posturas políticas, el golpe de estado de 1976 y la sangrienta dictadura militar le convirtieron en un perseguido y le llevaron a un largo peregrinaje por Italia, Francia o Nicaragua. Ese mismo año, los militares apresaron a su hijo y a su nuera, embarazada de ocho meses, y mientras la joven pareja de apenas veinte años se sumaba a la siniestra lista de desaparecidos-asesinados de la dictadura, la niña que nació –la nieta de Gelman– fue robada y entregada a otra familia y vivió bajo una falsa identidad hasta que su abuelo logró dar con ella después de veintitrés años de angustiosa búsqueda.

En la entrevista se disculpa por su tendencia a ser lacónico, pero estando a su lado, uno se siente cerca de alguien de verdad grande y a la vez cercano, al que fuera de sus poemas le gusta bromear a base de envolverlo todo en una ironía fina y de tirar de su buena memoria para recordar anécdotas divertidas. En la barra de un restaurante de Ibiza, antes de entrar al comedor para cenar, pide un whisky en baso bajo y cuenta, entre otras cosas, que en una ocasión, nada más leer en público un poema de amor, una joven se levantó para preguntarle, casi a gritos: «¿Ese poema lo ha escrito usted *de verdad*?» Le respondió que, efectivamente, era suyo. «¡Hijo de puta!», rugió la chica, y Gelman respondió: «Mujer, quizá no sea la *Divina comedia*, pero tampoco es para ponerse así...» «No, si no es por usted», dijo la irritada espectadora: «El hijo de puta es mi novio, que me conquistó con ese poema, diciéndome que lo había escrito él para mí.»

Juan Gelman, que siempre ha luchado contra el olvido en su vida y en sus poemas, no fue capaz de asumir el *desexilio* del que hablaba su amigo Benedetti. Por ello, tras una breve vuelta a Argentina ya en democracia, comprendió que allí no podía vivir después de todo lo sucedido y cambió su condición de exiliado

por la de *trasterrado* en México. Allí vive junto a su segunda esposa, Mara, desde hace casi veinte años. Allí inventa palabras, escribe poemas sobre vivencias íntimas y realidades colectivas, y obedece a «su necesidad obsesiva de expresarse» porque es ésta para Juan Gelman su manera de *Mundar*, de «padecer y gozar el mundo» a la espera de «que vuelva el futuro que soñamos».

– *¿Qué supone para un poeta recibir un premio como el Cervantes en estos tiempos, como usted mismo ha dicho, tan antipoéticos y deshumanos?*

– Significa varias cosas, pero sobre todo una: el reconocimiento a la poesía y a la manera de estar en el mundo del poeta. No es poco: la poesía es resistencia a la uniformización y pobreza de espíritu que este mundo globalizado nos quiere imponer.

– *Coincide además con la publicación de su último poemario,* Mundar, *un título ambiguo, o anfibio como suele decir, de los que tanto le gustan ¿qué significa o qué podría significar* Mundar?

– Ir hacia el mundo, padecerlo, gozarlo, estar en él, irse de él, lo que usted elija.

– *En* Mundar *hay muchos rasgos característicos de su poesía, por ejemplo una continua meditación sobre las tensiones entre la realidad y el deseo. «La tarde se va / de lo que quiso a lo que pudo.» ¿Vivir es irse acostumbrando a perder o, al menos, a conformarse?*

– No lo creo. La muerte de un ser querido es inevitable y el duelo es necesario, permite aceptar esa pérdida, pero conformarse con ella es otra cosa. Y hay niveles que transciendan lo personal: en el Cono Sur de América latina y en Centroamérica, sendas dictaduras militares sembraron la muerte a mansalva. Esto abre interrogantes éticos sobre la poesía en nuestros países. ¿Es vocación de la poesía recuperar la pérdida cada vez perdida, no para hacer de ésta un nuevo origen, sino para buscar en ella lo que hay de poder afirmativo? ¿Para encontrar algo distinto en la repetición' ¿Para volver distinta a la pérdida?

«La poesía es resistencia a la uniformización y pobreza de espíritu que este mundo globalizado nos quiere imponer»

– *¿Quizá la única alternativa a los ideales imposibles sean los placeres simples, como parece sugerir el poema en que afirma: «ocurre / la grandeza del mundo en la / fuga del pato salvaje?*

– No hay ideales imposibles. Tal vez lo sea el llevarlos a la práctica. Por lo demás, pelear por ellos no priva a nadie del goce de los placeres simples. En ese par de versos intenté expresar que la grandeza del mundo se encuentra en muchas partes. Todavía.

– *Por cierto que ese poema, «El pato salvaje», está dedicado a su compatriota Jorge Boccanera, poeta, dramaturgo y ensayista que tras el golpe de estado de 1976 en su país vivió largo tiempo exiliado en México y Centroamérica. ¿Qué afinidades literarias o vitales hay entre ustedes? ¿Tienen algo que ver las experiencias de ambos con ese pato que vuela «en medio de su olvido» y cruza el cielo «como una ilusión / de lo que fue no sido / bajo el sol que no hace preguntas?*

– Jorge y yo somos amigos hace mucho tiempo. Admiro su poesía vigorosa, que transmite el ámbito de sentimiento y pensamiento que acuñan el habla de Buenos Aires. Esa es una afinidad, entre otras: ambos padecimos el exilio, aunque éste no dejó una misma marca en todos los exiliados argentinos. Las nuestras se parecen.

– *Ahora vive trasterrado en México, después del exilio en París, en Roma, en Zurich o en Ginebra, entre otras ciudades. En el poema Bajo la lluvia ajena escribe «vivir en otra tierras sin mentir, sin mentirme». ¿Era eso lo que buscaba, poder vivir sin mentiras?, ¿lo ha conseguido?*

– Traté de hacerlo en los países en que viví y en el que vivo. El desarraigo tiene una característica muy especial: puede dejar venenos en la lengua. En el último poema del libro que usted cita, se dice que la derrota duele. Con los 30.000 desaparecidos en la Argentina, desapareció además un proyecto de cambio y de justicia social. También eso duele. Y es imprescindible reconocer esta verdad, reconocer los errores propios y ajenos, no mentir, no mentirla.

– *¿Y cómo siente Argentina, desde la distancia y el tiempo?*

«Con los 30.000 desaparecidos en la Argentina, desapareció además un proyecto de cambio y de justicia social»

– Es el país de mi infancia, que es patria de muchas otras, en particular la de la lengua. Tengo allí una hija y un nieto, amigos, muchos recuerdos buenos y malos, muchas pérdidas, no pocos encuentros. Mi estancia en México, donde llevo ya casi 20 años, me ha permitido reflexionar a fondo sobre lo ocurrido y me ha pacificado. Esto no significa que encontré la respuesta a todas mis preguntas. También las busco en mi poesía.

– Hay amigos que casi hacen el papel de personajes continuos en su obra y no deja de recordar a sus camaradas, aunque hable tanto del olvido, como en el poema «Ahí»: «¿Quién dijo / que en el olvido nada / puede crecer?» En otro poema, más antiguo, les dice: «Hasta mañana / compañeros ahora / ustedes siguen las lógicas del muerto.»

– Fuimos compañeros de lucha y esperanza, ¿cómo olvidarlos si nos jugamos la vida juntos? Y ese «hasta mañana» no es una despedida por estar yo vivo y ellos muertos. Es el encuentro que en la memoria tendré con ellos al día siguiente.

– Juan Gelman ha luchado siempre por la memoria, «sin la que no es posible construir una moral cívica», su batalla se dirige contra toda esta red de fuerzas a las que les interesa efectivamente el olvido. Sostiene que el tema de los desaparecidos sigue pesando en la sociedad argentina como una herida sin cerrar. – ¿Qué importancia le da a la memoria?

– «No te olvides de olvidar olvidarte», dice un poema del libro que ha citado usted.

– Lo dice alguien que sostiene que la venganza no es el camino, pero el perdón, tampoco. Se ha preguntado en alguna ocasión en quiénes delegaron las víctimas la facultad de perdonar en su nombre. El camino para él no es el de tapar los hechos ni fingir que no ocurrieron «porque eso es un cáncer que late constantemente debajo de la memoria cívica e impide construir de modo sano. Para los atenienses el antónimo de olvido no era memoria, era verdad. Yo estoy de acuerdo.» ¿Debemos tener la responsabilidad de saber?

«México, donde llevo ya casi 20 años, me ha permitido reflexionar a fondo sobre lo ocurrido y me ha pacificado»

– Claro que sí. De otro modo, no nos sabemos.

– *«El dolor / parece algo leído, un papel / arrugado y sin rostro / que ya vivió», escribe en el poema «¿Cómo se llama?» ¿Existe un antídoto para el dolor?*

– Es un poema a la mujer amada que eso logra en mí, que el dolor se aleje cuando nos amamos.

– *Usted no se rindió hasta dar con su nieta ¿Cómo ha sido el proceso de construcción de su relación?, ¿cómo es hoy día ese vínculo que les une?*

– El proceso no fue fácil, como es obvio, y eso mismo permitió construir el fuerte vínculo que nos une hoy. Mi nieta Macarena es muy valiente.

Gelman no enterró a su hijo; encontraron los restos 13 años después de que lo mataran. El vivía en Roma, en el exilio, y era vecino de un dirigente sindical demócrata cristiano. A través de él, se puso en contacto con la Secretaría de Estado de El Vaticano; allí dio con un sacerdote muy culto, que hablaba perfectamente español y que se interesó por el tema. Pocos meses después él logró saber que su hijo y su nuera habían muerto, pero que ella, que estaba embarazada, tuvo un bebé. Esa información venía en inglés; decía child was born, *así que no supo si era niño o niña hasta el años 2000, cuando por fin encontró a su nieta, a la «la herencia de mi hijo». Y lo consiguió con la ayuda de Mara, su segunda mujer. Tras investigar durante tres años supieron que la madre de la niña fue un regalo de los militares argentinos a los uruguayos porque estaba embarazada. Confiaban en que algún día apareciera la pieza del rompecabezas que faltaba y así ocurrió, en forma de una vecina que les llamó para contarles que siempre había sospechado de la pareja en cuya puerta, un día, alguien dejó una canastita con un bebé. Tras ese feliz encuentro tratan todos de mirar hacia delante pero, coherentes con sus ideas sobre la necesidad de la memoria, tratando de que se haga justicia con los asesinos, algunos de los cuales ya están presos y otros a la espera de juicio. Detrás de todo ello, el deseo de recuperar los restos de su nuera para poder llevar algún día flores a su tumba.*

«El dolor / parece algo leído, un papel / arrugado y sin rostro / que ya vivió»

– Recientemente una joven no mucho mayor que su nieta ha llevado a los tribunales a las personas que la robaron a sus verdaderos padres siendo un bebé durante la dictadura y la criaron bajo esa mentira. Supongo que esta historia le ha conmovido.

– Supone usted bien.

Debe de ser éste un tema especialmente difícil para Juan Gelman, después de luchar durante más dos décadas por encontrar a su nieta robada y contarle la verdad sobre sus padres. Hoy ella ha recuperado el apellido Gelman y, sin embargo, en una charla sobre este caso –que le parece especialmente duro–, cuando está a punto de marcharse a París a visitar a Macarena, cuenta que mantienen una buena relación con la mujer a la que su nieta ha llamado siempre, y sigue llamando, «mamá».

– ¿Es posible ser feliz? Muchos de sus poemas de amor delatan momentos de felicidad.

– No sé si es posible ser feliz todo el tiempo. La vida es una carga difícil de llevar. Pero esos momentos de felicidad sí, existen.

– ¿Qué significa para usted el gusto de ser otro en los poemas? En muchas de sus obras ha usado heterónimos como Sydney West, Julio Grecco, John Wendell o Yamanokuchi Ando.

– No son heterónimos a la manera de Pessoa. Son más bien pseudónimos y su origen es diferente. En los años 60 fingí ser Sidney West, John Wendell o Yamanokuchi Ando –«o poeta es un fingidor», dice Pessoa– para salir de un intimismo que me ahogaba. Necesité que me escribieran otros. La invención de José Galván y Julio Grecco en el exilio de los 70 obedeció al deseo de mostrar que los poetas asesinados en la Argentina–y no fueron pocos– continuaban en su obra. Sin duda habrá notado usted que sus nombres tienen iniciales idénticas a las mías y que, a diferencia de los anteriores, sus estilos no cambian.

– ¿Vive en un dentro-fuera permanente, como dice en «Lejanías», nunca del todo con los otros ni del todo solo?

– Lo que llamo vivir un «dentrofuera» es algo que le sucede a todo el mundo.

«No sé si es posible ser feliz todo el tiempo. La vida es una carga difícil de llevar»

– *En* Mundar *sigue otro de sus trabajos más constantes como escritor: el de reinventar palabras, forzar sustantivos hasta que se vuelvan verbos, como recaballar. ¿El compromiso mayor que puede adquirir un poeta es el de rebelarse contra el lenguaje?*

– No es un compromiso y tampoco una rebelión. Es una necesidad. El lenguaje tiene límites que todos los pueblos ensanchan cada día. Desde que empezaron a hablar.

– *Sea como sea, su poesía parece ser cada vez más compleja. ¿El camino de lo ya dicho se va estrechando cuando uno no quiere volverlo a andar sino seguir avanzando?*

– No lo sé, la poesía no es cuestión de voluntad. Uno escribe lo que puede, no lo que quiere, escribe lo que la obsesión le dicta y no hay preceptiva alguna para ello. Cada poeta sigue su propio camino.

Para Gelman esa obsesión se manifiesta incluso físicamente, cuando algo se mueve en su interior y no sabe qué es «uno trata de saber qué es, escribiendo». Suele citar a Pavese para describir ese proceso, cuando dijo que el poeta debe estar virgen, como si no hubiera escrito jamás, ante cada página en blanco. A medida que sucede la escritura, dice Gelman «se va encontrando la voz más cercana a la obsesión, que nunca se funde completamente con ella; la obsesión se va agotando y la expresión poética va ganando en cercanía a esa obsesión. Hay un momento en que se cruzan las dos líneas y, a partir de ese momento, como dice Pavese, se escriben los poemas más felices. Cuando la obsesión se agota o está a punto de agotarse, es mejor dejar de escribir»

– *En el poema «Saludo» bromea estableciendo una equivalencia entre «las guerras, la pobreza, los / malos poetas.», que considera «las mordeduras de la época.» ¿Tan nocivos y numerosos son?*

– Como dice el gran poeta mexicano Alí Chumacero, parodiando a Bécquer: «Podrá no haber poesía, pero siempre/habrá poetas».

– *¿Se puede luchar contra la tiranía desde los versos?*

«Uno escribe lo que puede, no lo que quiere, escribe lo que la obsesión le dicta y no hay preceptiva alguna para ello»

– La poesía no ha derribado a ningún tirano, pero ayuda a quienes lo han hecho.

Gelman ha huido siempre de hacer historia en su poesía pues, como suele decir, «el único tema de la poesía es la poesía misma». *Tan sólo una mínima parte de su producción poética trata directamente de temas políticos o sociales y la razón es bien clara «yo odio ese término que inventaron los franceses: la poesía comprometida» En su lugar, afirma creer en la poesía casada: casada con la poesía. Y en este sentido le gusta recordar una anécdota del poeta francés Paul Eluard quien, cuando estalló la Guerra de Corea en 1950, no escribió ni un solo poema a favor de Corea del Norte, mientras el resto de poetas –compañeros de partido– sí se significaban en sus versos. Cuando le reprocharon que no escribiera nada sobre la guerra de Corea, Eluard dio una respuesta que Juan Gelman ha hecho también suya:* «Yo escribo poemas sobre esos temas solamente cuando la circunstancia exterior coincide con la circunstancia del corazón».

– *Durante mucho tiempo ha ejercido también el periodismo con una columna semanal en un par de diarios ¿Vuelca en sus artículos todo lo que no cabe en sus poemas?*

– No, son dos esferas diferentes. En periodismo se pueden escribir cosas que la poesía no soporta. Y viceversa.

– *Quizás el priodismo presenta una mayor crítica de los mitos ideológicos*

– Sí, eso me recuerda una anécdota de Tito Montenoso respecto a los mitos de la educación religiosa. Alguién le contaba a Tito que los curas contaban a los niños que la práctica del onanismo hacía que de mayores fueran petisos y calvos, a lo que Montenoso respondió, señalándose a sí mismo, que no todo era superstición.

– *He pedido una pregunta prestada al poeta, amigo suyo y además compañero en esta nueva colección, Palabra de Honor, de la editorial Visor en la que se publica Mundar, Luis García Mon-*

«En periodismo se pueden escribir cosas que la poesía no soporta. Y viceversa»

tero: «Sé que los libros arden, porque he contemplado muchas locuras y ceremonias inquisitoriales. Pero, ¿y las palabras, arden las palabras? Cuando se baja al infierno o al vacío, ¿las palabras arden? Tal vez sólo se rompan, se desesperen, y sea posible volver a darle curso poético. En ese caso más que cenizas, serían astillas. Me interesa preguntarle, Juan, hasta qué punto las palabras pueden dar compañía cuando la historia y la vida nos condenan al infierno».

– Eso depende de las palabras y de quien las escucha ©



CH



Una parodia irreverente

Carlos Tomás

Desde el inicio de su ya larga obra narrativa, la figura de Eduardo Mendoza ha gozado del respeto de la crítica y de un éxito sostenido entre los lectores. Novelas como *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) o *La ciudad de los prodigios* (1986) lo han consagrado como autor y aseguran que su nombre esté escrito en cualquier manual de literatura española contemporánea, mientras que libros como *El misterio de la cripta embrujada* (1979) o *Sin noticias de Gurp* (1991) le han granjeado una creciente popularidad y unas ventas notables.

Tras otras tres novelas que también tuvieron una gran aceptación y fueron recompensadas con premios importantes, y con las que Mendoza ahondaba en una de sus grandes virtudes, un inteligente y corrosivo sentido del humor que lo emparenta con maestros del género como P. G. Woodehouse, Thomas Sharpe o, en otro estilo Philip Roth y John Updike, *La aventura del tocador de señoras* (2001), *El último trayecto de Horacio Dos* (2002) y *Mauricio o las elecciones primarias* (2006), el narrador catalán regresa ahora otra historia hilarante, titulada *El asombroso viaje de Pomponio Flato*, que sin duda hará las delicias de sus seguidores.

La novela, irreverente en su enfoque y ágil en su estilo, cuenta las aventuras de un iluso y mediocre filósofo romano llamado Pomponio Flato, que al comienzo del texto anda buscando en tierras lejanas un arroyo milagroso cuyas aguas otorgan la sabiduría a quienes las beben. A la caza de esa clarividencia de pensamiento, deambula por lugares llenos de leyendas, mitos y embaucado-

---

Eduardo Mendoza: *El asombroso viaje de Pomponio Flato*. Seix Barral, Barcelona, 2008.

res y descubre corrientes mágicas pero que únicamente afectan al ganado, haciendo que las vacas se vuelvan completamente blancas y las ovejas negras. Finalmente, bebe las aguas supuestamente sobrenaturales de un río que sin embargo no llenan su mente de revelaciones, sino su estómago de gas, y hasta tal punto que una de las explosiones intestinales que padece lo tira del caballo y lo deja maltrecho en una cuneta, entre unos matorrales, y unos minutos más tarde a merced de unos árabes que, de forma inmediata, deliberan qué hacer con él: «Propongo que le robemos lo que todavía lleva encima, que le demos por el culo reiteradamente y que luego le cortemos la cabeza como suele hacer con los viajeros nuestra pérfida raza», propone uno de los beduinos, pero al fin deciden atarlo a un camello y dejarlo en manos de alguien que lo pueda ayudar.

El lugar donde va a dar con sus huesos el desdichado Pomponio Flato es Nazaret, un pueblo lleno de habladurías y murmuradores, donde se ve involucrado en una especie de trama policial cuando un niño llamado Jesús, que no es otro que el futuro Jesucristo, le pide ayuda para demostrar la inocencia de su padre, el carpintero José, que está a punto de ser crucificado, según él de forma injusta y arbitraria, tras haber sido acusado de la muerte de un noble llamado Epulón a cuya casa acudió a hacer unos trabajos la noche del crimen. No hay muchas pruebas contra él, excepto que tenía una llave de la hacienda y que un buril suyo fue encontrado en el lugar de los hechos. Jesús le ofrece veinte monedas a Pomponio Flato para que investigue el suceso y éste acepta, pues no tiene qué comer ni adónde ir.

El asombroso viaje de Pomponio Flato es una parodia mordaz las muchas novelas históricas basadas en episodios bíblicos que inundan el mercado, y las divertidas peripecias de sus protagonistas construyen una formidable sátira en la que nada es sagrado, ni el propio Jesucristo, un sabelotodo que en algún momento pretende casarse con la hija de una prostituta y cambiarse su nombre por el de Tomás y a quien su profesor en la sinagoga describe como «un niño insoportable» al que acabó exulsando «por sus opiniones heréticas su persistente insubordinación». Por las páginas de *El asombroso viaje de Pomponio Flato* desfilan cristianos pecadores, oráculos grotescos que se manifiestan en los sueños de

los seres indecisos en forma de un cuervo que parece una caricatura del de Edgar Allan Poe; mendigos como el célebre Lázaro que se dedican a timar a los caminantes con su cháchara; nobles romanos que son delincuentes disfrazados y hasta centuriones que se dedican a la especulación inmobiliaria pretendiendo hacerse, a bajo coste, con unos terrenos baldíos que van a ser «desacralizados» y a multiplicar su valor...

El asombroso viaje de Pomponio Flato es un ejercicio lúdico, que arrancará la risa y de vez en cuando las carcajadas de sus lectores, y es también una ingeniosa parodia en la que Eduardo Mendoza mezcla con mano sutil el género histórico con el policiaco, éste último llevado a cabo con toda ortodoxia y hasta sus últimas consecuencias al final del relato. El autor de *El año del diluvio* (1992) y *Una comedia ligera* (1996) ofrece en *El asombroso viaje de Pomponio Flato* otra muestra de su peculiar estilo narrativo, directo, eficaz y enfocado desde la primera línea al entretenimiento del lector. Pero no un entretenimiento barato o fácil, sino lleno de vivacidad y dueño de una inventiva que le permite burlarse con fineza y sin atisbo de grosería o falta de respeto de la útopia cristiana y darle la vuelta al mito de Jesús para reconstruir su historia y la de su familia en Nazaret. Aunque al final del libro se produzca un hecho asombroso, que no vamos a revelar aquí por no sabotear este ameno libro de Eduardo Mendoza desenmascarando su última sorpresa, y que parece dejar las puertas abiertas a ciertas creencias de quienes, al contrario que el filósofo Pomponio Flato prefieren otorgarle a lo sobrenatural todo el espacio en blanco que dejan la razón y lo visible

Diario de un hombre en crisis

María Delgado

Ya lo advierte en el título. No es un libro de ficción. No es una novela ni son relatos, aunque sus capítulos podrían leerse como tales. ¿Qué es, entonces? ¿Un ensayo? No, aunque está plagado de reflexiones, de esas agudas observaciones de lo cotidiano a las que Vicente Verdú nos tiene acostumbrados en sus artículos semanales en el diario El País. ¿Una autobiografía? Tampoco, aunque el autor es el narrador y el protagonista de este libro difícilmente clasificable que, por otro lado, no necesita etiqueta ninguna.

Porque Vicente Verdú, autor de una veintena de libros –la mayoría ensayos– que le han situado como uno de los más brillantes analistas de la sociedad contemporánea, escapa esta vez de los géneros para ofrecernos en su último libro la narración fragmentada de un hombre en crisis. Crisis de salud, física y mental, crisis en su relación con los otros y con «lo otro» materializada en sus padecimientos por los achaques de la edad, los amores frustrados, las obsesiones y el precio de los excesos. Y, ante esa crisis global, el autor parece haber optado por la escritura como terapia, pues uno se imagina la redacción de este libro como la de un diario, sin método, sin disciplina, casi sin intención concreta: historias, valoraciones, observaciones, anécdotas entrelazadas sin más hilo conductor que esa crisis soportada por un permanente sentido del humor, grandes dosis de ternura, agudos análisis y mucha sinceridad. Y eso es precisamente lo que engancha de esta no ficción de Verdú, la autenticidad alrededor de ese «yo» del autor que desnuda sus obsesiones y sus miedos, y su capacidad de convertirse en «nosotros».

Vicente Verdú: *No Ficción,* Barcelona Anagrama, 2008.

El relato de sus visitas al gordo doctor Lang, el médico acupuntor que le hace llorar en calcetines mientras le clava agujas; sus absurdas citas con Irena, la aburrida joven alemana con quien queda para constatar que no le gusta; su obsesión con un mercedes antiguo y sus sentimientos hacia un coche al que no ama como metáfora de la relación con su ego; o su adicción a los medicamentos y píldoras de toda clase, provocan en el lector las ganas de salir corriendo en ayuda del protagonista de esas historias a ratos patéticas, a ratos divertidas y profundas, pero cuya lectura resulta siempre un gozo inteligente y una oportunidad de reflexión sobre la grandeza de lo trivial. Porque *No Ficción*, que por momentos podría ser leído también como un agudo manual de reflexiones para la autoayuda del tipo «cómo eliminar el pensamiento negativo», es el diario de un hombre depresivo y neurótico que busca salidas a su crisis, ya sea en la medicina china, la psiquiatría, el descubrimiento del deporte como vía de salvación y la práctica del *footing* como forma de huír de sí mismo, o las conquistas amorosas como reafirmación de su poder de seducción.

Y en esa búsqueda de soluciones a la situación de alguien que ha tocado fondo, Verdú sale a la superficie y aflora el optimismo del que no se rinde, de quien es capaz de gozar con la escritura y con la belleza, con la importancia de lo aparentemente banal y divagar con gusto en brillantes disertaciones sobre cosas tan supuestamente triviales como la almohada o el café, o tan importantes como las adicciones o la ausencia. Pero Verdú, además, demuestra su talento como narrador, como observador, cuando lanza una mirada tierna y socarrona al tiempo a toda una galería de personajes secundarios, estrafalarios algunos, que son vehículo para sus reflexiones y espejo donde mirarse y donde mirarnos: su jovial vecino de Santa Pola farsante corredor de maratones, su amante mexicana con la que nunca habrá sexo, las peluqueras, el psiquiatra y sobre todo su mujer, que por aquella época luchaba contra el cáncer que finalmente acabó con su vida, dando muestras de una entereza que Verdú contrapone a la aparente superficialidad de sus males.

«El ideal» –escribe Verdú– «sería aprender a convivir con la adversidad de una manera pacífica». Qué duda hay de que lo consigue, al menos cuando escribe, y, al mismo tiempo, nos anima a intentarlo **C**

Los lugares

Elena Medel

Media jornada en avión separa España de Latinoamérica. Internet ha eliminado las barreras, aunque sólo en la práctica: muchos preferimos la lectura tradicional en papel a fomentar, ordenador mediante, nuestra miopía. Muchos poetas españoles jóvenes reivindican a maestros latinoamericanos —Rafael Cadenas, Hugo Mújica, Antonio Cisneros—, y es frecuente la presencia de veteranos españoles en los festivales poéticos de Nicaragua, Colombia, Argentina. Pero, ¿cuál es la relación entre los nuevos escritores de aquí y de allá? Precisemos: ¿existe algún tipo de contacto, de diálogo, de intercambio de poemas y lecturas? Me temo que la respuesta no cede su turno al optimismo.

Con apenas cuatro meses de diferencia se publican *El faro*, de Guillermo López Gallego (Madrid, 1978), y *Útil de Cuerpo*, de Javier Norambuena (Santiago de Chile, 1981). Se trata, en ambos casos, de un primer libro escrito por un autor ya vinculado a la literatura: López Gallego es traductor, Norambuena trabaja en una edición crítica de Winett de Rokha. Y basta de coincidencias: tanto *El faro* como *Útil de Cuerpo* se entrecruzan en su desarrollo, presentan como nexo de unión una poética del lugar. Sin embargo, el lugar de *Útil de Cuerpo* es un sitio físico, más bien carnal, mientras que el de *El faro* se concentra en la geografía y el espíritu. El primero se proyecta desde lo individual a lo común; el segundo camina por la senda contraria.

En la poesía de Javier Norambuena el cuerpo se transforma en espejo, fiel o deformado. Se alza como retrato de un estado de ánimo, pero también adopta el papel de personaje independiente en el poema; se concibe como un material sagrado —«la noche

---

Guillermo López Gallego: *El faro*. Pre-Textos, Valencia, 2008.
Javier Norambuena: *Útil de Cuerpo*. Mantra Editorial (colección «bajo el arcoiris de fuego»), Santiago de Chile, 2007.

tan/ fría y sola tan/ mustia que quisiera ofrendarle mi cuerpo»–, místico y mítico –Edipo, Iocasta y Alcibíades nombran sus poemas–, y al mismo tiempo mundano, perteneciente a la rutina. «se caen los pies/ los ojos/ los dientes/ formo otro cuerpo», leemos en «Hipólito». El cuerpo exhibe su fortaleza en cuanto a que actúa y realiza actividad, y se desmorona frágil cuando siente y se le impide obtener eso que desea. «déjame besarte apasionadamente en la boca o/ frente a un muro o delante de lo que/ tú decidas poner y yo te/ mostraré mi cuerpo como/ prueba de fe (...)». Ese obstáculo, esa zancadilla, enlaza con el que es –a mi juicio– el aspecto más llamativo de *Útil de Cuerpo*: el trabajo con el lenguaje, la capacidad de experimentación sintáctica y léxica, de quebrar el discurso, reinventar los significados y nombrar según el antojo del poeta; la cita de apertura, de Eduardo Milán, cobra sentido.

Si en el primer bloque, «jardín de pelitos», lo concreto es el cuerpo, el último poema de esta parte, «juvencio», inicia una transición hacia otro aspecto a veces exacto y material, en ocasiones volátil y abstracto: el de la palabra. «troquel», la segunda parte, alude a la máquina que recorta con precisión, y fragmenta desde lo contrario: un poema situado junto al margen de la página, dejando la otra mitad del papel en blanco, eliminando –una constante en el poemario– signos de puntuación y desarrollando una reflexión alucinada, nacida de lo no consciente, pues la búsqueda de la identidad –que es la búsqueda del interior del cuerpo– no es asunto de la lógica. «escribo el cuerpo todas las mañanas (...) nunca ha sucedido mi nombre», y se da paso a «inmóvil», el último tramo de *Útil de Cuerpo*, en que una parte del cuerpo, la «mano», «escribe de corrido la canción del nombre», compila el espíritu de *Útil de Cuerpo* en poemas en prosa, muy breves, que se presentan independientes pero están unidos por la experimentación, por la libertad del decir, que es también la libertad del cuerpo.

Frente a la letanía rota de Javier Norambuena situamos la austeridad descriptiva de Guillermo López Gallego; el largo aliento de uno se contrapone a la precisión al límite del otro, ganando al haiku en extensión pero igualándolo en espíritu, como si obedeciera a su propia escritura y deseara «ser chino en

un poema». Conviene leer *El faro* con las gafas de sol cerca: es un libro de destellos. «El anciano del traje oscuro/ avanza de la mano/ de la Guerra Civil», «la piedra amarilla de la mampostería/se convierte en cielo/ gradualmente»... Imágenes raras, contundentes como golpes, y que rompen la monotonía –así es la vida, pensamos– de una obra cuya mirada dura en función del parpadeo: mira con prismáticos hasta que el ojo se cierra, y vuelta a empezar.

Los poemas de *El faro* justifican su título: iluminan el entorno, apuntan con su luz a escenas concretas. Asombra por su extraño costumbrismo; porque quienes transitan de poema en poema deambulan igual que actuarían un coro trágico, y reflejan en su calma la rutina de todos. Los personajes de *El faro* –no cabe la primera persona y, sin embargo, es una obra particularísima, muy hecha, firme– caminan, charlan, respiran, como si el mundo no sucediera más allá de «la piedra amarilla de la mampostería». Resulta paradójico que, al mismo tiempo que un hombre almuerza en el primer texto, «las moscas/ esperan/ y al otro lado del mundo/ ha comenzado la guerra». Sólo hallamos el punto al final del poema, cuando abandonamos el lugar del texto y su tranquilidad fuera de calendarios y relojes, y nos topamos de bruces con esa realidad más allá.

Imaginamos los poemas de López Gallego escritos a lápiz, reflejando una actitud igual que se dibujaría. Objetivos e imprecisos, estáticos, el golpe se asesta en los versos últimos: en el conjunto de poemas titulado como el libro, «las gaviotas encuentran/ mucho más económica la basura», la mujer que aguarda a sus hijos en el apartamento espera también «para volver cuanto antes/ a la cabecera del padre que agoniza/ a esperar el sarcasmo de la muerte»... El faro ilumina el entorno, pero también rescata lo que la falta de luz oculta, y es que recibimos *El faro* como un libro-iceberg: sus metáforas insinúan, su mensaje se percibe entre la marea. López Gallego arriesga, deslumbra con un poemario atípico, viene —igual que Javier Norambuena— para quedarse.

¿Se leerá *Útil de Cuerpo* en España? ¿Alcanzará Chile *El faro*? Nada impide que el lector del otro lado conecte con estos poemas, que Norambuena y López Gallego obtengan el eco justo en el país del otro. Media jornada en avión separa España y Latinoa-

mérica; unos días por correo, unos segundos en cualquier buscador. Es una cuestión de voluntades –del editor, del distribuidor, del lector– que los lugares de *Útil de Cuerpo* y *El faro* coincidan ©

Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas

Mauro Caffarato

El último libro de Jose Luis Pardo, *Esto no es música*, arranca con la portada del octavo disco del los Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Allí, junto a los propios Paul, John, Ringo y George[1], aparece una amalgama de personajes provenientes de la alta y la baja cultura sin que haya ningún aparente criterio para justificar su presencia. ¿Qué hacen Marilyn Monroe, Karl Marx, Sonny Liston, Simon Rodia, Marlon Brando, Ghandi o Stockhausen juntos en esa extraña foto de familia? Desde luego, una opción es querer ver «no solamente la arrogancia de cuatro jóvenes prácticamente iletrados que, por haber tocado el cielo de la popularidad masiva debido a un golpe de suerte, se comparaban en fama a Jesucristo o a Mozart en cuanto a influencia, sino también la deliberada impresión de desjerarquización, de igualación, que tenía un claro aire de provocación [...], el ataque sarcástico contra la meritocracia que, no por casualidad, procedía de cuatro jóvenes de familias trabajadoras de Liverpool.» Si se atiende al subtítulo del libro que nos ocupa, «introducción al malestar en la cultura de masas», uno puede ya nada más empezar la lectura imaginar un posible tránsito desde aquella «deliberada impresión de desjerarquización» hasta el actual «malestar en la cultura de masas» que parece haberse asentado en nuestro tiempo. Pero tal

---

José Luis Pardo: *Esto no es música*, Ed. Galaxia Gutenberg,Barcelona, 2008.

vez resulte que, en realidad, si se toma el compromiso de mirar estas vidas profundamente, si uno se toma en serio, al menos como punto de partida, el estudio de la moderna cultura popular, puede que encuentre otra cosa distinta y que ese posible tránsito no sea más que una simplificación del problema.

Así pues, sin dejarse llevar por la facilidad de un juicio prematuro, Pardo se embarca en una suerte de tarea biográfica, siguiendo el rastro vital de algunos de los personajes que aparecen en la portada del *Sgt. Pepper's*, como Simon Rodia o los propios *Beatles*, buscando ahí algún criterio que puede dar cuenta de esa unión aparentemente caprichosa, mientras se va pensando sobre los rasgos estructurales de la «cultura pop». Explicar el valor de la cultura popular por alguna clase de similitud con la alta cultura, como quien asimila las melodías de las canciones de los Beatles con la obra de Beethoven, es algo que a fin de cuentas cae por su propio peso. Y sin embargo, Pardo llama la atención sobre el poder que tiene la música pop para agitar las emociones de la gente, aunque uno sólo disponga para la exégesis de una canción *pop* cuyo idioma desconocemos de la «exigua traducción del título». Así, por ejemplo, *the times they are a-changin'*, de Bob Dylan, puede hacernos reflexionar en un momento sobre la concepción moderna de la temporalidad, en la que el futuro *como tal* es lo que cobra el mayor valor. A raíz de la canción de Dylan, Pardo nos recuerda la concepción de Sánchez Ferlosio sobre la poesía lírica, que «no tiene en rigor «receptores» (pues no comunica contenido semántico alguno) sino *usuarios*, y que su uso consiste en *subrogarse* en el yo del poema (que, por tanto y desde el principio, no es el yo del poeta, sino una suerte de casilla vacía que debe acoger al usuario que quiera servirse del poema para expresar sus sentimientos)...»; pero, si solamente en la temporalidad moderna cobra valor el futuro, habría que preguntarse por lo relativo a una temporalidad antigua y ver si entre ambos problemas hay algo que juegue algún papel en todo este entramado de interrogantes acerca de la cultura *pop*.

Entran ahora en escena Platón y Aristóteles. Para Aristóteles, la historia es el lugar donde los hechos suceden *tade metá tade*, unos después de otros, sin más lógica que el mero sucederse. En cambio, en la poesía y el teatro suceden *tade día tade*, unos a causa

de otros. La tragedia presenta la historia *como si* fuese poética, como si hubiese alguna clase de orden interno, de *justicia*, en sus acontecimientos. Es este carácter 'distorsionante' de la historia lo que hace que Aristóteles y Platón tengan reparos respecto de la poesía[2], en cuanto que *mímesis* que puede llevar a confundir la realidad, lo que ha sido, con lo que debería haber sido. Si para Aristóteles la historia es solamente historia, hechos *unos después de otros* sin más, para la modernidad la historia es concebida como una suerte de poema: si toda la masa de la historia aparece como una serie de hechos absurdos y sin sentido, habrá de entenderse que estos cobrarán sentido respecto un futuro redentor. Es el problema de la teodicea; Hegel es su momento culminante[3].

Concebir la historia como una teodicea es algo fundamentalmente cristiano, pero, en todo caso, es lo que Nietzsche parece haber caracterizado con el rótulo de platonismo. Si, como suele hacerse, se entienden las doctrinas de Platón como una voluntad de jerarquización, como una justificación del poder establecido... tal vez haya que buscar en aquella «deliberada impresión de desjerarquizacíón» de la portada del *Sgt. Pepper's* lo que Nietzsche, con cierto misterio, llamó «inversión del platonismo». Sin embargo, semejante «platonismo» no tendrá nada que ver con las doctrinas de Platón. Al contrario, la obsesión de Platón habría sido salvaguardar el carácter propio e irreductible de la *acción* frente a cualquier otro género de cosas, y en eso solamente consiste el *khorismós* platónico; y precisamente la teodicea, en cuanto que supedita el pasado a un porvenir redentor, vuelve ininteligible la acción *en sí misma*, en cuanto supeditada a la totalidad del curso histórico, por lo que esta se convierte en un simple hecho, o incluso en un *texto*. El bien platónico, que determina y asigna todos los valores, es una categoría reservada exclusivamente para la acción: las cosas no son buenas, sólo la acción lo es. Si de una cosa se puede decir que es buena, es sólo en cuanto al *uso*, es decir, en la medida en que la cosa está destinada a la acción.

Pero si el platonismo no es el platonismo, si la portada del *Sgt. Pepper's* no es el manifiesto relativista e igualador que puede parecer a simple vista... ¿donde queda el «malestar en la cultura de masas»? ¿Como se enderezará todo este galimatías?

La vida de Luigi Lucheni, el asesino de la emperatriz Sissy, servirá a Pardo, de la mano de Marx y de Kant, para seguir investigando acerca de las relaciones entre la historia y la acción. Tal vez, si para los marxistas ha sido imposible algo así como determinar científicamente lo que el capitalista le quita al obrero, es porque sencillamente es algo que *no tiene precio*, su *dignidad*. Siguen desfilando una serie de personajes, la mayoría salidos de la portada del *Sgt. Pepper's* : los *Beatles* –quienes no han dejado de aparecer durante toda 'la trama'–, Charlie Chaplin, Oscar Wilde, o también, más allá de la portada del disco (donde tampoco aparece Lucheni), los 'ratas' y las criadas de la madrileña zarzuela *La Gran Vía*, en cuya actitud Nietzsche parece haber visto algo llamativo en relación con aquél «platonismo invertido». Si Nietzsche consiste en un platonismo invertido, y, como se ha visto, todos los esfuerzos de Platón consisten en remarcar la autonomía de la acción, tal vez lo que Nietzsche propone es una autonomía de la ficción: la defensa de que el arte, la ficción, es tan sólo eso, y que no debe tomar de fuera de sí ninguna regla ni carga moralizante. Si uno mira bien la cultura moderna, señala Pardo, una de las cosas que se ven es que de pronto ha surgido la posibilidad de *cobrar por nada*, tal como John Cage o los propios Beattles pueden cobrar por grabar meros ruidos; si uno atiende a un humorista de éxito, este no cobra realmente por el contenido de sus chistes, sino más bien por su manera de contarlos, por su manera de ser, sin más... en resumen, por nada. «Como por nada se paga, en el Estado del bienestar, a los beneficiarios de la asistencia social». En definitiva, lo que ha producido aquél malestar que aparece ya desde el subtítulo de este libro no es 'una crisis de valores', o la desgana producida por un ambiente de desjerarquización, sino el desmantelamiento del Estado del bienestar. El Estado del bienestar permitía, como se ha visto, *cobrar por nada*. Frente a esto se dibuja, obviamente, la posibilidad de que uno cobre exactamente lo que su trabajo aporta. ¿Pero existe tal posibilidad si, como se ha visto, lo que pierde el explotado en las condiciones capitalistas de producción no es una cantidad, sino una calidad, a saber, su dignidad de ser humano? En condición de mercado, el obrero cobra lo que tiene que cobrar; la injusticia entonces no puede estar en lo que gana, sino en las condiciones mismas que hacen que pueda

ganar *solamente* una cantidad de dinero, y nada más que eso. Tener dignidad es, entendido kantianamente, poder darse una regla para la acción. El Estado del bienestar tomó la forma de un padre simbólico, a decir de Pardo, que pretendió dar a los ciudadanos una regla a seguir, cuando debería haberse limitado a proporcionar «*la simple posibilidad (real) de seguir una*». Para que el esfuerzo nos haga merecedores de dignidad, éste no puede cambiarse por algo, sino que debe cambiarse *por nada*. Una *nada* más valiosa que cualquier pago: la dignidad de uno. El 'malestar en la cultura de masas' aludido en el título no es sino la constatación de que el esfuerzo de uno es solamente trabajo, y que por tanto no hay nada que no se pueda medir con y cambiar por dinero. Si en condiciones de mercado es imposible cobrar lo justo, puesto que precisamente no hay *cantidad* que pueda pagar algo que, sin ser el trabajo, se da en el trabajador junto con el trabajo, entonces cobra sentido el que las criadas que sisan a sus señoras en la zarzuela madrileña realicen, paradójicamente, una justicia que de otro modo sería imposible conseguir, si se limitasen a prentender recibir lo que *en justicia* debería corresponderles *sin más* por su trabajo.

Esto no es música es un libro repleto de entresijos y rincones de lo más variado, pero, a fin de cuentas, puede decirse que es un libro sobre la autonomía de la acción y que persigue reflexionar con la mayor seriedad posible sobre esta autonomía, y la importancia que ha tenido en nuestra sociedad el que se haya perseguido, no que cada uno pueda darse una regla para actuar, sino intentar proporcionarle una.

Notas

1. Que aparecen, de hecho, dos veces: una como figuras de cera que *representan* a los propios Beatles, y otra como *ellos mismos*, pero *disfrazados* de los miembros de la banda del sargento Pepper. Lo cual no deja de tener importancia si se atiende al papel fundamental de conceptos como *copia* o *simulacro* en el análisis de la cultura pop que se lleva a cabo en este libro.

2. El buen poeta será, pues, para Aristóteles, señala Pardo, el que presenta una historia en la que los hechos están conectados en un argumento *pero* permitiendo que esto sea compatible con el mero 'estar los hechos unos detrás de otros sin más' de la historia real.
3. De hecho, si en Hegel la poesía *ha muerto*, es porque su ficción de mostrar la historia como un poema es completamente innecesaria, en cuanto que la historia se ha revelado como *realmente* poética, es decir, cargada de sentido ©

Si temierais morir, abrid los ojos

Raquel Lanseros

Con la interrogación retórica por arma expresiva, el feliz desaliento trascendente por intención y otros recursos sensoriales de referencia espiritual, Vicente Gallego desgrana brillantemente toda una filosofía de la deshabitación sólo aparente que impregna la existencia. La poesía última de Gallego, poeta valenciano de 1963, autor prestigioso cuya carrera literaria está ya avalada a pesar de su juventud por algunos de los premios más selectos, refiere y da testimonio del exilio íntimo del ser humano, en unos modos en los que encontramos certeros ecos de la ternura existencial de Vallejo. Como en una mística sin Dios, a través de una ascética del verso de sintaxis impresionantemente bella, los poemas de *Si temierais morir* van dando cuenta de la nadería de la vida material, su futilidad: «//Con cuatro huesos juntos quiere el hombre/contarse entre lo sólido/auparse y merecer, sacar ventaja/.»

Una intención connativa fuerte, visible en las dedicatorias de casi todos los poemas, habla de una necesidad de comunicación, aunque el poeta es muy consciente de que ésta acaso se vea frustrada por el mensaje de lúcido nihilismo esencial: «//Diréis que a su taberna/no son llamados todos/y yo os digo:/ llamad, que no se abre/por sí sola la puerta ni se sirve/al que no se adelanta/.» El lector de *Si temierais morir* se topa constantemente entre los versos con auténticas perlas de mensaje límpido, poético, certero: «Este cuerpo/que es nada/cuando el hombre lo toma por su ser//esta torre altanera que se crece/cuando de odiar se trata y frente al cielo/alardea de hechura y señorío/yo sé que al fin entrega/su escudo y su blasón para servir/al que la ha puesto

---

Vicente Gallego: *Si temierais morir*, Editorial Tusquets. Barcelona, 2008.

en pie/como sirve al tesoro su alcancía». Como joyas engastadas en el oro de una expresividad íntima, los versos de Gallego aguardan la mirada atrevida que obvia el entendimiento global, consciente de que se trata de una perspectiva opaca que obstaculiza la autenticidad: «¿Quién lo iba a decir?/Y sin embargo/la muerte es un lugar donde no hay muertos/y es cosa de difuntos estar vivo».

El universo lírico de Vicente Gallego se despliega en *Si temierais morir* a través de un imaginario natural, puro, que acerca sus versos a Claudio Rodríguez, y más lejanamente, a Machado. El poeta descree de la modernidad urbana como referencia de imagen. Su modernidad se halla en su expresividad, huidiza de la evidencia, reluctante de la superficialidad. Al núcleo mismo del corazón del hombre parecen dedicados estos versos, que nos hablan de la condición fragmentaria, microcósmica, insignificante de las almas y de su cáscara de huesos: «Agua amarga nos queda que beber//Que se acabe el amor, que se desdiga/podemos tolerarlo/Pero cómo aceptar la mentira del cuerpo».

La poesía de Gallego dibuja un territorio de seguridad en la incertidumbre, que al modo místico clásico, sosiega desasosegando. Todo el poemario se halla inevitablemente preñado de contradicción posible, compatible, que tanto y tanto explica el mundo y su complejidad: «Donde dije jamás/hoy digo mío//tomadme la palabra/y he de daros disgusto//cuando escuchéis mi siempre/sabed que nunca ha sido».

Gallego, al modo de Jeremías, lanza un treno hondo, que no es profecía, sino más bien oración. Una oración laica, existencial, que duele en el alma o donde sea que habite ese espíritu unitario que el poeta nos descubre a todos. No es el hermoso pesimismo de Cioran, no es tampoco el existencialismo seco del medio siglo pasado. Es una voz inspirada, que cala muy adentro y sorprende profundamente al lector que acaso esperase el discurso poético de autocomplacencia al uso. Es una poesía de oficio de difuntos, en unos rituales actuados sobre un altar de serena angustia, que todos queremos ignorar, pero que todos conocemos. Vicente Gallego es consignatario de este mensaje que flota en la realidad humana, que emerge una y otra vez en el duelo sempiterno de la orfandad cierta en la que nos hallamos.

El canto de Vicente Gallego tiene esa oscura lucidez del profeta a quien se ha encomendado el mensaje, y por tanto cumple con su sentir de tener que transmitirlo a pesar de su plena consciencia de que acaso resulte hiriente para algunos oídos. No hay complacencia en difundir ese mensaje que nos dice a todos ser humo de pajas, que nos dice ser forma vanidosa de la nada. Hay sólo clarividencia, agudeza y discernimiento. Enemigo del miedo, el poeta ofrece compartir con quien sepa escucharlo un último consuelo, que él llama expresivamente alegría, como titula uno de los últimos poemas. No hay razón para el temor si se aprende a mirar más allá de lo visible: «Si temierais morir/mirad en el reverso/de esa idea, detrás/de la bobina que va desenredando/el cobre de la muerte/(...)/Si temierais morir, abrid los ojos». Notario al fin, el poeta cumple su destino transmitiendo la más alta poesía a través de los versos que la revelación dictó C

El Conde de Lautréamont más perturbador que nunca

Milagros Sánchez Arnosi

La concesión del premio a la mejor novela, otorgado por la Real Academia Brasilera de las Artes, a *Cantos de otoño* de Ruy Câmara (Recife, 1954), está más que justificada ya que a lo largo de sus 459 páginas, el autor brasileño construye una apasionante y magnífica biografía novelada de Isidore Ducasse, más conocido por el seudónimo Conde de Lautréamont, un extraño escritor del XIX considerado, durante mucho tiempo, un fantasma literario. Personaje frío, siniestro, cruel, atrevido, inmoral, indisciplinado, inquietante, insumiso, conflictivo, individualista y demoledor, llevó una vida al límite marcada por la muerte de su madre, de cuyo suicidio fue testigo a la edad de 13 años; la incomprensión paterna y la tragedia, pues no sólo se suicidó, cumpliéndose así la profecía expresada en el Canto I, sino que tuvo una existencia desquiciada en París y una constante nostalgia de su Montevideo natal.

No hay duda de que Ruy Câmara siente especial admiración por este oscuro, necrológico, tenebroso y riguroso escritor que no dudó en zambullirse en la obra de su admirado Baudelaire con el que se sentía identificado y al que el novelista brasileño, también, rinde homenaje al elegir el título de uno de sus poemas para la novela. Se agradece la valentía y profundidad con la que Ruy Câmara se ha adentrado en la controvertida biografía del precoz

---

Ruy Câmara: *Cantos de otoño*, Belacqua de ediciones, Barcelona, 2007.

Conde que escribió *Los Cantos de Maldoror* con 20 años. No sólo se nos revelan nuevos datos sobre una de las vidas más falseadas de la literatura, sino que se deshacen invenciones y se destruye el tópico del misterio al ofrecernos en estas páginas la confirmación de que la vida del Conde puede ser revelada. Ruy Câmara se atreve a relatar la soledad y marginalidad de este mito literario dejando patente la dificultad que entraña juzgarle apresuradamente, presentándolo como «un burlador de la experiencia». A pesar de que la crítica no se ha puesto de acuerdo a la hora de valorarle pues ha sido exaltado por Gide, Breton, Malraux, Dalí, Walter Benjamin, y denostado por Sartre, Camus o Luckács, Câmara, reconstruye la vida de un escritor que se sintió siempre extranjero: primero, en Montevideo, donde nació, por ser hijo de padres franceses y, después, en Francia, pues se le consideraba uruguayo. Lo cual explica la necesidad enfermiza que tuvo de encontrar un pseudónimo; lo que, también, indica su lucidez que preveía los problemas que podría causar su obra, visto lo que había sucedido con Baudelaire, seudónimo que es explicado etimológicamente. Câmara no se olvida de la creación literaria de Lautréamont, centrándose en *Los cantos de Maldoror*, libro en el que vació su angustia, infelicidad y rabia, dibujando una visión extranatural de la realidad, expresión máxima de su rebeldía. Con este libro, sostiene Câmara, se quebró la lógica del relato, al crear imágenes grotescas, alucinadas y fantasmagóricas que conducen a regiones lejanísimas de los sentidos. Maldoror, como su creador, es dilemático y ambiguo.

Estilísticamente, Ruy Câmara, imbuido de la prosa del Conde, exhibe una prodigiosa violencia lingüística en la que destaca un lenguaje metafórico, desquiciado, onírico, delirante y cabalístico, una prosa que transmite elevadas dosis de malditismo desesperado que nos evocan a Sade, Poe, Blake, y, como no, a Baudelaire, en su feroz destrucción del discurso, cuyo ritmo refleja el estado anímico en el que se encontraba el Conde. Un lenguaje parecido al del biografiado en la apreciación realizada por Breton al considerarle como «un disolvente y un plasma germinativo». También Câmara usa un tono apelativo que interpela frecuentemente al lector para que se prepare para asimilar estas sombrías páginas que, como las de Lautréamont, «armonizan lo satánico y lo divino»,

«rasgando la lucidez del lector», y que son la expresión melancólica de la decadencia. Una escritura visionaria que trata de reconocer y hacer justicia al precursor del surrealismo, que convirtió «la literatura en el refugio de su huida» y que escogió una escritura radical, subversiva, transgresora y furiosa. El vigor y la vehemencia de la apasionada prosa de Câmara nos recuerdan lo conseguido por Lautréamont, como sostiene el autor brasileño: «Transformar la palabra en entidad sonora y la metáfora en entidad pensante». Además, Ruy Câmara reconstruye el ambiente literario francés del XIX dedicando inolvidables líneas a Verlaine, Mallarmé, Flaubert, Balzac, Víctor Hugo ...; a la historia de Latinoamérica y a la guerra franco - prusiana, acontecimientos que afectaron al frágil Ducasse convenciéndole de que había hecho bien en realzar la crueldad humana y atacar a su Creador en unos Cantos que fueron rechazados por unos editores para los que el poeta uruguayo sólo destacaba por su vestuario y extravagante aspecto ©

Benedetti: la armonía del haiku latinoamericano

Javier Lorenzo Candel

Si tuviéramos que dar una descripción de lo que es un haiku, del espíritu que lo conforma, diríamos que es, en palabras de Vicente Haya, un inocente dedo de niño señalando a las cosas. Este sentido infantil, que destrozaría cualquier otra apreciación filosófica, es la raíz de donde ha de nacer el espíritu del haijin, y no otra.

Claro que, en la evolución que el tiempo va marcando sobre lo escrito, uno tiene la sensación de que aquello que podría haber sido creado por un niño, empezó a tomar, quizá por una errónea interpretación de la filosofía oriental, un recorrido que fue agrandando las miras con las cuales la composición de 17 sílabas fue entrando en nuestro mundo (hablo, cómo no, del occidental).

Y digo esto porque tendemos a creer que, la misma base que sostiene a la filosofía a la que aludimos, tiene que tomar presencia en la escritura del haijin moderno (por hablar en términos históricos) y amplificar el contenido del haiku, haciéndolo, en la mayoría de los casos, intelectual; lo que constituiría la utilización de otra composición oriental llamada kôan.

Atengámonos pues a la descripción antes dada y observemos cómo las composiciones de Buson o de Basho son palabras no cargadas de intención intelectual sino de inocencia pueril. Este espíritu nos aleja convenientemente de la necesidad humana en

---

Mario Benedetti: *Nuevo rincón de haikus,* ed. Visor, 2008.

dejar en el mundo nuestro pensamiento, en ser un ser reflexivo, y nos acerca a entender que el haiku es pura fotografía de la realidad circundante, una instantánea alejada de la comprensión y del reconocimiento.

La objetividad, la ausencia de implicación por parte del autor, la limpia estructura y la sencillez en las palabras empleadas, son características a tener en cuenta cuando pretendamos calificar de haiku aquello que leemos como tal. Desde esta perspectiva argumental, planteada muy telegráficamente, estamos ya en la idea de lo que puede o no puede ser un haiku, de lo que las escuelas de interpretación aceptarían como tal o rechazarían de pleno.

Dicho esto, puedo decir también que tales escuelas de defensa del haiku, aquellas que sostienen las tesis antes referidas, pondrían el grito en el cielo ante determinadas composiciones que, bien desde la ironía, bien desde el pensamiento profundo, bien desde una enorme carga subjetiva de las emociones, pretenden dar alma de haiku a aquello que no lo es.

Pero sirvan estos comentarios como descarga teórica, y empecemos por analizar una nueva entrega de la poesía de Mario Benedetti que, publicada por Visor, lleva el título de *Nuevo rincón de haikus*. En ella podemos vislumbrar elementos para la reflexión que nos amplifican, de una manera práctica, lo dicho anteriormente. Partamos de la base de que, como dice en el epílogo del libro, el autor no se considera un haijin en la medida en que el haiku clásico podría despertar en él. Así, asistimos a una escritura limpia, con estructura determinada, precisa en su conjunto, que nos deja perlas de una exquisitez no discutible. Es el caso de haikus como: «Las golondrinas/ que parece que vuelven/ no son las mismas» donde la instantánea de la percepción del vuelo de las aves, acaba en una opinión muy clara, descriptivamente oriental, donde el tema se podría incluir en el campo de los haikus de muerte que tanto se han cultivado en la composición clásica.

U otros como: «En el jardín/ noche a noche la luna/besa los árboles»; donde el haijin contempla la escena que se repite en este paisaje de verano. Permítanme que diga que la personificación de los elementos del haiku entra en confrontación con la idea inicial de su ortodoxia. La luna, en este caso, sería un elemento sacado de tono en la composición, alejado de la objetividad que se requiere.

A pesar de esto, el poema tiene una tremenda fuerza descriptiva que lo acerca a la ortodoxia antes referida.

Otros se dejan llevar por el camino de la ironía que, en un alarde de mestizaje, nos coloca al mejor Benedetti ante la estructura oriental de las 17 sílabas. Como ejemplo: «Dice el podólogo/ si te duelen los callos/ mejor te callas.» o «Con los vampiros/ a veces se presentan/ las vampiresas», o este otro: « El pene pena/ cuando no halla motivos/ para estirarse«. En definitiva, un campo abierto a la incursión de lo cotidiano con el tinte de humor propio del poeta, tinte al que ya nos acostumbró en entregas pasadas.

Claro que entre un tipo de composición y otra, entre la naturaleza creciendo de manera autoritaria en algunos haikus y la sorna que nos propone en otros, Benedetti nos acopla también en el dolor como un sentimiento puro, el dolor quizá como la tercera pata que sostiene la silla sobre la que reposar. Composiciones como: « Las esperanzas/ mueren cuando uno cierra/ los ojos viejos» o «Los ataúdes/ vacíos nos esperan/ algunas noches» entroncan con poemas que en su libro anterior *Canciones del que no canta* (Visor, 2007) se mostraban de manera recurrente y que, ahora, como un suspiro, vuelven a la penúltima palabra del autor.

También, cómo no, los asertos políticos toman forma en este libro. La querencia hacia estos territorios, muy festejada por sus lectores, nos dan en esta ocasión perlas como « Los vendepatrias/ y los que compran patrias/ siempre se entienden». O este otro «Llegó el gigante/ y todos los enanos/ lo ovacionaron»

En definitiva, *Nuevo rincón de Haikus* es, como el autor afirma, trescientas composiciones consideradas como un envase propio, con un contenido inocultablemente latinoamericano, pero con elementos que hermanan su poesía con la de los maestros del haiku: Luciérnagas, lunas brillando sobre el paisaje, sauces que desparraman su naturaleza sobre cualquier instantánea, aves en vuelo, meditación y tiempo. Un mestizaje que, alejado de la sombra de los defensores de la ortodoxia oriental, nos propone una buena lectura cargada de emociones, de reconfortantes descripciones, de una tremenda carga de ironía, de humor sencillamente, para dejarnos, una vez más, presos del mundo de Benedetti, de su particular forma de decir las cosas ©

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

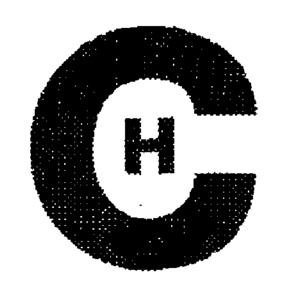
Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00695

5 euros